المركز القومى للترجمة

الشّعر والشّعرية فى العصر العباسى

تأليف ومراجعة
سوزان بينكنى ستيتكيفيتش

ترجمة وتقديم
حسن البنا عز الدين

1215

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٢١٥
- الشعر والشعرية فى العصر العباسى
  أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة
- سوزان بينكنى ستيتكيفيتش
- حسن البنا عز الدين
- الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب:
ABŪ TAMMĀM
And The Poetics Of The Abbāsid Age
by: Suzanne Pinckney Stetkevych

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.
شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

الشعر والشعرية فى العصر العباسى

أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة

تأليف
سوزان بينكنى ستيتكيفيتش

ترجمة
حسن البنا عز الدين
(مع مقدمة تمهيدية مطولة للمترجم)

مراجعة الطبعة العربية
سوزان بينكني ستيتكيفيتش
(مع مقدمة خاصة للطبعة العربية للمؤلفة)

٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ستيتكيفتيش ، سوزان بينكى
الشعر والشعرية فى العصر العباسى : أبو تمام : البديع ، قصيدة المديح ، الحماسة / تأليف : سوزان بينكى ستيتكيفتيش ؛ ترجمة : حسن البنا عز الدين - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٨
٤٩٦ ص ، ٢٩ سم
١ - الشعر العربى - تاريخ - العصر العباسى .
(أ) عز الدين ، حسن البنا (مترجم) .
(ب) العنوان ٨١١,٤

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١٤٥١٥
الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 - 437 - 819 - 9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

مكتبة لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

إلى

غيلان، قيس، وخالد

المحتويات

افتتاح (٩–١٠)

أبو تمام والدرس الأدبي المعاصر (دراسة تمهيدية مطولة للمترجم) (١١–٦٧)

مؤلفات سوزان ستيتكيفيتش (٦٨–٧٠)

شكر وتقدير (٧١)

تقديم (٧٣–٧٥)

مقدمة المؤلفة للقارئ العربي (٧٧–٧٨)

الجزء الأول

أبو تمام والتقليد النقدي العربي

مقدمة (٨١–٨٢)

١. إعادة تعريف البديع (٨٣–١٢٠)

٢. أخبار أبي تمام للصولي (١٢١–١٣٢)

٣. موازنة الآمدي (١٣٣–١٧٧)

٤. وساطة الجرجاني (١٧٨–١٩٣)

خاتمة (١٩٤–١٩٥)

الجزء الثاني

شاعر المديح في بلاط الخلفاء

مقدمة (١٩٨–٢٠١)

٥. غلام الزمان: *قصيدة مدح إلى الخليفة المأمون* (٢٠٢–٢٢٥)

٦. ثمر القتاد: قصيدة مدح إلى أبي سعيد الثغري (٢٢٦–٢٥١)

٧. مدينة بابك في يَدِ الردى: قصيدة مدح في المعتصم بمناسبة أَسْرِ بابك الخُرَّميّ (٢٥٢–٢٨٩)

٨. بكرٌ فَمَا افْتَرَعَتْها كَفُّ حادِثَةٍ: قصيدة مدح للخليفة المعتصم بمناسبة فتح عمورية (٢٩٠–٣١٧)

٩. وَلَكُمْ تُصاغُ مَحاسِنُ الأشعارِ: قصيدة مدح للخليفة المعتصم بمناسبة إحراق الأفشين (٣١٨–٣٤٠)

خاتمة (٣٤١–٣٤٦)

الجزء الثالث

أبو تمام والمختارات الشعرية العربية

مقدمة (٣٤٩-٣٥٠)

١٠.عملية الجمع: الحديث النبوي والشعر (٣٥٠-٣٦٨)

١١.الحماسة والإجماع الأدبي (٣٦٩-٣٩٥)

١٢.تأليف الحماسة ومفهومها (٣٩٦-٤٠٥)

١٣.باب الحماسة: الموضوعة والتنويعات (٤٠٦-٤٣٠)

١٤.علاقات استعارية (٤٣١-٤٤٥)

١٥.علاقات ضدية: باب الهجاء (٤٤٦-٤٦٣)

خاتمة [حماسة أبي تمام وحماسة البحتري] (٤٦٤-٤٧٠)

ببليوجرافيا (٤٧١-٤٨٥)

فهرس تفصيلي (٤٨٦- ٤٩١)

افتتاح

كانت ترجمة هذا الكتاب إلى العربية تجربة شائقة للغاية، شاركتني فيها المؤلفة التي أعتزُّ أيّما اعتزاز بصداقتها هي وزوجها البروفسير ياروسلاف ستيتكيفيتش منذ مطالع الثمانينات حتى اليوم.[1] وقد امتدت ترجمة كتاب **الشعر والشعرية في العصر العباسي، أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة**[2] على مدار أربع سنوات، أترجمُ في كلِّ سنة ما يسعفني الوقت والجهد وتأتي المؤلفة إلى مصر لشهر أو شهرين، نراجع فيهما معاً بعض الفصول التي انتهيتُ من ترجمتها وكنا نختلف ونتفق ويثور بيننا جدل شديد في بعض الأحيان شبيه بذلك الجدل الذي يثيره شعر أبي تمام لكنه ينتهي، كما ينتهي الكلام حول شعر أبي تمام دائماً، بالتسليم بجدوى النقاش وإيجابية الاختلاف. لقد تعلمتُ كثيراً، كعادتي، من هذا الكتاب وهذا النقاش وتلك المراجعة والترجمة المشتركة بيني وبين المؤلفة. ولقد أعدتُ اكتشافَ أبي تمام وشعره وحماسته لنفسي والفضلُ في هذا يعود إلى هذا الكتاب وصاحبته. ويكفي أن أقول هنا إن ترجمة الكتاب وكتابة هذه المقدمة أتاحتا لي قراءة ومراجعة كثير من الكتب حول أبي

---

[1] ياروسلاف ستيتكيفيتش أستاذ الأدب العربي بجامعة شيكاغو لأكثر من ثلاثين عاماً، له كتاب عن اللغة العربية المعاصرة ترجم أكثر من مرة إلى العربية، وله كذلك كتاب **العرب والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية)**، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد الغانمي، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥، بالإضافة إلى كتابه صبا نجد: **شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**. ترجمة حسن البنا عز الدين. الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤. وترجمت عنه كذلك بعض المقالات الأخرى غير تلك التي كتبها ونشرها بالعربية. وقد كتبتُ عنه كتاباً يعرض لهذه الدراسات ويضعها في مكانها من نقد الأدب العربي المعاصر، سوف يصدر قريباً.

[2] سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **أبو تمام وشعرية العصر العباسي**.

Suzanne Pinckney Stetkevych, *Abū Tammām and the Poetics of the 'Abbāsid Age*, Leiden: E. J. Brill, 1991.

[وقد عدلنا في العنوان الأصلي للكتاب بالاتفاق مع المؤلفة كي يكشف للقارئ من الوهلة الأولى عن المجال الذي يدور الكتاب فيه ويناقش قضاياه الملحة واضعاً أبا تمام منطلقاً أساسيًّا لهذه المناقشة—المترجم].

تمام وشعره في العربية مما زادني معرفةً بالموضوع وزادني ثقةً بقيمة الكتاب وأهميته للقارئ العربي.

وقد حرصتُ على أن يصل هذا الكتاب إلى القارئ بلغة عربية مفهومة، وأضفت بعض الهوامش والتعليقات المميَّزة بين قوسين مربعين [...] لتوضيح نص أو شرح فكرة أو توثيق نص عربي قديم أو حديث اقتبسته المؤلفة من ترجمة لهذا النص أو ترجمته هي إلى الإنجليزية، كما أضفتُ أشياءً أخرى، مثل العنوان الفرعي للكتاب وبعض الشروح والتوضيحات، بالاتفاق مع المؤلفة دون تمييز في بعض الأحيان. ويمكن معرفتها بالمقارنة مع الأصل الإنجليزي. وقد غيَّرتْ المؤلفةُ أشياءً طفيفة في نصها الأساسي وأشرنا إلى هذا في موضعه. فهذا الكتاب إذن ترجمة متفق عليها بين المترجم والمؤلفة التي شاركت في الترجمة والمراجعة وإن كنت أتحمل وحدي مسئولية الترجمة لأن المؤلفة كانت تترك لي دائماً 'الكلمة الأخيرة' عندما يشتد الاختلاف بيننا على ترجمة جملة هنا أو جملة هناك.

وكعادتي فيما أترجم من كتب أُقدِّمُ هنا للترجمة بدراسة تمهيدية، أعطي فيها أولاً فكرة عامة عن الكتاب، ثم تلخيصاً مجملاً لكل جزء من الأجزاء الثلاثة، أتبعه بعرض لبعض الدراسات السابقة واللاحقة المتصلة بموضوع كل جزء، وأخيراً أعطي ملاحظات ختامية في نهاية هذه المقدمة/الدراسة. وقد ألحقت بالكتاب فهرساً تفصيليًّا لأهم النقاط في فصوله المختلفة. ولا يقتصر الأمر على مجرد العرض والتلخيص بل يشمل منظوراً أساسيًّا هو ما يضيفه الكتاب الراهن إلى القارئ العربي والقارئ المتخصص في الأدب العربي في ضوء ما أبانت عنه المؤلفة من مشكلات وما اقترحته من حلول، كما يشمل الربط بين الدراسات التي سبقت هذا الكتاب والتي جاءت بعده على مستوى المنهج والنقاط الأساسية.

حسن البنا عز الدين

الإسكندرية في ١٠ مارس ٢٠٠٨

أبو تمام والدرس الأدبي المعاصر[٣]

(دراسة تمهيدية مطوّلة للمترجم)

أبو تمام حبيب بن أوس الطائي (١٨٨-٢٣١هـ) من أكثر شعراء العربية جاذبيةً وإثارةً للجدل بين الباحثين في الأدب العربي قديماً وحديثاً. وقد كُتِبَتْ عن شعره وعن اختياره 'الحماسة' كتب وأطروحات ومقالات كثيرة في العربية منذ ثلاثينات القرن العشرين حتى اليوم.[٤] أما في اللغات الأخرى فمن الواضح قلة ما كُتِبَ عنه أو تُرْجِمَ من شعره نسبيًّا مقارنة بشعراء آخرين مثل المتنبي. والكتاب الذي بين أيدينا هو الكتاب الوحيد عن أبي تمام في اللغة الإنجليزية، بل ربما في باقي اللغات المعروفة.

مؤلفة هذا الكتاب الدكتورة سوزان بينكني شولتز ستيتكيفيتش أستاذة الأدب العربي بقسم لغات وحضارات الشرق الأدنى، وأستاذة ملحقة بقسم الأدب المقارن، بجامعة إنديانا (بلومنجتون)، ورئيس تحرير سلسلة دراسات بريل (هولندا) في أدب الشرق الأوسط (سابقاً 'دراسات في الأدب العربي') منذ ١٩٩٧، ورئيس تحرير مجلة

---

[٣] لم تكن هذه المقالة لتنجز على هذا النحو لولا أصدقاء أعزاء أمدوني بكتب ومراجع وملاحظات وتشجيع لا ينسى، وهم حاتم الطحاوي وهناء زكريا وعبد الفتاح أحمد يوسف وإبراهيم عبد العزيز ومحمد زامل وإبراهيم الزرزموني وأحمد البشري وأمل الخياط فلهم جميعاً شكري وامتناني.

[٤] انظر على سبيل المثال **دليل الرسائل الجامعية التي أجازتها كلية الآداب، جامعة القاهرة منذ إنشائها حتى نهاية مايو ١٩٩٦**، إعداد هاشم فرحات وآخرين، وحدة النشر العلمي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٦. وانظر كذلك **ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين، الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي**، تصنيف ودراسة محمد أبو المجد علي البسيوني. القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠١. وقد أحصينا في هذين الدليلين ٢٥ رسالة ماجستير ودكتوراه عن أبي تمام ودواوين الحماسة. ولاشك أن هناك مزيداً من الأطروحات كتبت عن أبي تمام والحماسة في جامعات أخرى وبلاد عربية أخرى. وبالطبع نشرت بعض هذه الأطروحات في شكل كتب، وألفت كتب أخرى ومقالات كثيرة عن أبي تمام، مما يخرج عن حد المقالة الراهنة. وثمة دليل قديم لعواد سركيس ميخائيل، **أبو تمام كما جاء في المراجع العربية والأجنبية**، بغداد: دار الإرشاد، ١٩٧١. وسوف نشير إلى بعض هذه الأعمال في سياق المقالة الراهنة عند الضرورة.

الأدب العربي (بريل، ليدن) بين ١٩٩٧-٢٠٠٣، وعضو في هيئة تحرير المجلة نفسها منذ ٢٠٠٤.[٥]

وقد كتبتُ عن أهمية أعمالها في تجديد النظر إلى القصيدة العربية الكلاسيكية في دراسة مطولة سابقة.[٦] ولكن يمكن القول هنا بأن أعمال سوزان ستيتكيفيتش تمتد من القصيدة الجاهلية إلى المدائح النبوية مروراً بالشعر العباسي وقضية البديع وأبي تمام، وأبي العلاء المعري في شعره ورسالة الغفران. والملمح الأساسي في كل دراساتها عن القصيدة العربية هو الكشف عن البنية الطقوسية العميقة في هذه القصيدة من أجل الوقوف على أصالتها في الشكل الأدبي وقيمتها في تطور النوع الأدبي ووظيفتها الجمالية والاجتماعية والسياسية في سياقها التاريخي. إن الوقوف على أعمال سوزان ستيتكيفيتش وتقدير قيمتها في الأدب العربي تحتاج إلى أكثر من دراسة وإلى ترجمة أعمالها إلى العربية حتى يمكن للقارئ العربي والباحثين في الأدب العربي أن يفيدوا منها ويدخلوا في حوار معها. والكتاب الراهن يعد ملمحاً أساسيًا لهذه الأعمال ونموذجاً لها في الوقت نفسه.

إن قيمة هذا الكتاب لا تكمن، مع ذلك، في أنه كتاب نادر في الإنجليزية عن شاعر عربي مشهور فحسب بل هو كذلك كتاب يعيد النظر في أهم قضية أثيرت في التراث النقدي العربي، قضية البديع وما أثارته من تجديد جذري في الشعر العربي تمثل في شعر المحدثين في العصر العباسي. كما تحاول أن تلقي ضوءاً جديداً على إنجاز أبي تمام الشعري في كل من ديوانه وحماسته على السواء من خلال مفهوم جديد للبديع ومن خلال البنية الطقوسية للقصيدة البلاطية العباسة ودورها في إضفاء المشروعية على الهيمنة العباسية أدبيًا وثقافيًا وسياسيًا. وتصل في النهاية إلى أن أبا تمام، من خلال

---

[٥] انظر ببليوجرافيا كاملة لأعمالها في نهاية الدراسة الراهنة.

[٦] انظر حسن البنا عز الدين: "الشعر الجاهلي والبحث الأدبي المعاصر، تمهيد لرؤية الدور النقدي لمدرسة شيكاغو مع إشارة خاصة إلى سوزان ستيتكيفيتش والقصيدة العربية الكلاسيكية،" مقدمة المترجم في أدب السياسة وسياسة الأدب: **التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم**، ترجمة حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٥-٥٤.

عملية الفكر التحليلي والجدلي التي مارسها في **ديوانه وحماسته**، تَمَكَّنَ من أن يُبْدِعَ كذلك ‘‘قصيدة ما وراء القصيدة،’’ تُصَنِّفُ وتُفَسِّرُ في الوقت نفسه التراثَ الشعري العربي.

أما أهمية الكتاب، من هذا المنظور، فتمتد إلى القارئ بالإنجليزية والعربية على السواء. وقد تواصلت المؤلفة في عملها مع كتابات عن أبي تمام وشعره وحماسته في اللغة العربية عندما أفادت من نماذج ممثلة لهذه الكتابات، وإن كانت ثمة كتابات أخرى كثيرة لم تطلع عليها إما لأنها كانت أطروحات علمية مخطوطة أو طبعت بعد انتهائها من عملها وطبع الكتاب. أما بالنسبة إلى اللغة الإنجليزية فكتاب المؤلفة هو الكتاب الوحيد حتى الآن الذي يتناول أبا تمام وشعره وحماسته في سياق النقد العربي والنظريات النقدية المعاصرة. وهو يستوعب، من جهة أخرى، كثيراً من الأفكار والتبصرات النقدية المنثورة في الكتابات العربية عن أبي تمام وحماسته في إطار نظري محكم ومنهج علمي تحليلي جدير بالوقوف عليه والتواصل معه والإفادة منه.

والغاية الأساسية هنا هي وضع الكتاب الراهن في مكانه من الدرس الأدبي المعاصر عن أبي تمام والقضايا المتصلة به في العصر العباسي. ولهذا فإننا لا نكتفي بالدراسات السابقة لصدور الكتاب فحسب، بل نضع في حسباننا بعض ما صدر من دراسات بعد ذلك، آخذين في الحسبان كذلك أن المؤلفة بـ‘تحديث’ عملها، في ضوء هذا الفارق الزمني بين كونه أطروحة ثم كتاباً، ونحن بالتالي حريصون على ‘تحديث’ الأفكار بالنظر إلى المدة التي تفصلنا عن تاريخ صدور الكتاب. إن الأفكار الأصيلة تظل محتفظة بأصالتها مع الزمن، وتكون ملهمة لآخرين مهتمين بالموضوع نفسه بصورة أو بأخرى. ناهيك عن أن تكون معيناً لا ينضب لتوليد أفكار وأبحاث جديدة للمؤلف نفسه على نحو ما أشارت المؤلفة في مقدمتها للطبعة العربية للكتاب الراهن.

فكرة عامة عن الكتاب

دخلت المؤلفة إلى موضوعها بشكل منهجي 'صارم' عندما بدأت عملها، في الجزء الأول من الكتاب، بمحاولة ناجعة لإعادة تعريف مفهوم البديع في شعر المحدثين، وذلك من خلال المذهب الكلامي. وقد وضعت، علاوة على هذا، تأويلها النقدي للموضوع في سياق تاريخي وثقافي ونقدي وألقت ضوءاً جديداً على قضايا النقد العربي الكلاسيكي، كاشفة عن إضافات القدماء وجوانب القصور في عملهم من منظور أطروحتها. وقد كشفت بجلاء، في تحليلها لخمس قصائد أساسية من شعر أبي تمام في الجزء الثاني من الكتاب، عن كيفية تطوير أبي تمام أو تأويله للنسيب داخل المديح أو في مقدمته للقصيدة بوجه عام، وهو الشيء نفسه الذي كشفت عنه في تحليلها لنماذج من أبواب الحماسة المختلفة في الجزء الثالث من الكتاب، من حيث أظهرت كيف تتداخل أبواب الحماسة من نسيب وفخر ورثاء وغير ذلك ضمن مفهوم واحد للحماسة، كان بعض القدماء والمحدثين على وعي به لكنهم لم يسعوا للكشف عن قيمته الأدبية والنقدية والتاريخية بل والدينية.

تحرص المؤلفة كلَّ الحرص على إيضاح هدفها من الكتاب في المقدمة وفي مقدمات الأجزاء الثلاثة وخواتيمها. وهي لم تَحُدْ عن هذا الهدف وكانت واعية بها تمام الوعي على مدار عملها. وقد طرحتْ في أثناء ذلك بعض القضايا المهمة التي ساعدتها على إنجاز مهمتها من قبيل ثنائية الشفوية والكتابية في الوعي النقدي المعاصر، وعملية صياغة المفاهيم عند الجاحظ، ومفهوم الزمن وقيمته في تفسير نص أبي تمام.

ينطلق الكتاب من ظاهرة الشعر المحدث في العصر العباسي بوصفه أبرز الإنجازات الأدبية لهذا العصر، ومن حقيقة أن أبا تمام كان أكثر الشعراء المتعصبين لهذا الشعر والمنافحين عنه. وبالرغم من شهرة أبي تمام في زمنه فقد استُهْدِفَ من قبل النقد المحافظ في الأجيال التالية. وتفسير هذا أن أبا تمام عاش حقبةَ ازدهار المعتزلة الذين ظهر البديع في ظلال فكرهم ومبادئهم العقلية مع بدايات القرن الثالث للهجرة،

كما أن أبا تمام توفي تقريباً في السنة نفسه التي حانت فيها نهاية تلك الحقبة عندما منع الخليفة المتوكل في سنة ٢٣٤ المجاهرة بعقيدة خلق القرآن التي آمن بها الخليفة المأمون في سنة ٢١٢ في أثناء ذروة ازدهار المعتزلة. وهكذا لم يَقُمْ جدلٌ نقدي حول شاعر من الشعراء المحدثين مثلما قام حول أبي تمام وذلك لأن ظروف البيئة الثقافية التي ربطت بين شعر البديع وتفكير المعتزلة كانت قد تغيَّرَتْ حينئذٍ. لكن أبا تمام لم يَعْدَمْ مَنْ يَتَحَمَّسُ له ولشعر البديع مثل أبي بكر الصولي الذي توفي بعد مئة سنة من نهاية حقبة المعتزلة (ت ٣٣٥ هـ) في مواجهة أستاذه ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) مما دفع بالآمدي (ت ٣٧٠ هـ) ثم بالقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) إلى محاولة **الموازنة والوساطة** بين الأنصار والخصوم في النقاش الذي دار حول أبي تمام ثم حول المتنبي بعد ذلك. وإذا كان أبو تمام قد هوجم بزعم إسرافه في استخدام الأشكال البديعية وخروجه على عمود الشعر العربي، فإن أحداً لا ينكر تأثيره العميق على كل الشعراء النابهين المتأخرين، كما لا تزال مختاراته، **الحماسة**، التي انتقاها من الشعر العربي منذ أقدم عصوره حتى يومه هو، محلَّ تقدير بوصفها أسمى تعبير عن التقليد الشعري العربي، على حد تعبير صاحبة الكتاب الراهن.

يسعى الكتاب إذن، كما تقول المؤلفة، إلى إعادة تقييم الجدل الأدبي بين النقاد العرب القدماء حول أبي تمام والبديع. كما يحاول أن يلقي ضوءاً جديداً على إنجاز أبي تمام الشعري في كل من ديوانه وحماسته على السواء. فهذه الدراسة إذن تنظر إلى إنجاز أبي تمام الشعري بما هو ‘‘شعر على الشعر’’ (metapoesis) أو بما هو تفسير للشعر. ذلك أن هذا الشعر كان من ناحية مفتاحاً لفك شفرات التقليد الشعري للبادية الجاهلية أمام الخلفاء العباسيين المسلمين وأفراد حاشيتهم المتحضرين ورعاياهم من أهل المدن، كما كان هو نفسه، من ناحية مقابلة، شفرة جديدة تستوعب الخبرة العربية الإسلامية المعاصرة في الشكل الأدبي القديم: القصيدة.

ملخص الجزء الأول (أبو تمام والتقليد النقدي العربي)

تسعى المؤلفة في هذا الجزء إلى إعادة تحديد مفهوم البديع بما هو انعكاس شعري للتطور المتسارع للعلوم اللغوية وعلم الكلام خلال حقبة هيمنة المعتزلة، مقترحة أن شعر البديع في البلاط العباسي الحضري يكشف عن تغير جوهري في وظيفة الشعر في مقابل وظيفة الشعر الشفوي في البادية العربية قبل الإسلام: أي إنه في حين كان هذا الشعر الشفوي المعتمد على الذاكرة يقوم، إذا جاز التعبير، بوظيفة "الديوان" أو السجل للقيم والأعراف القبلية، فإن شعر البديع في العصر الكتابي كان يطرح وظيفة تفسيرية جديدة، تتعلق بتأويل ذلك التراث القبلي الوثني لورثته من العباسيين المسلمين.

ومما يدل على أهمية شعر أبي تمام وخصوصيته في هذا السياق انكباب أهم الأعمال الأساسية في النقد الأدبي من القرنين الثالث والرابع الهجريين على درس هذا الشعر، فأبو تمام كَوَّنَ أمام مؤلفي تلك الأعمال تحدياً لمفهوم القصيدة العربية السائد بينهم، ذلك المفهوم المسمَّى **عمود الشعر**، وللمدونة الشعرية الكلاسيكية برمتها. وترى المؤلفة أن تحليل شعر أبي تمام من منظور جديد سوف يكشف عن مدى التقصير الذي أصاب النقد الأدبي العربي في تقييم الإنجاز الشعري لأبي تمام والتعبير عنه تعبيراً نقدياً.

وهي في سبيل ذلك تبدأ في الفصل الأول من كتابها، **إعادة تعريف البديع**، بالكشف عن بدايات ظهور مفهوم البديع في القرن الثالث للهجرة بالرغم من أن بداية شعر البديع العملية تعود إلى بشار بن برد (ت ١٦٧) أو مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨). وهي هنا تؤصل المفهوم بدايةً من الجاحظ (ت ٢٥٥) وانتهاءً بابن المعتز (ت ٢٩٦). وتصل أولاً، إلى أن البديع لم يكن، من منظور الجاحظ، شيئاً جديداً في اللغة العربية فحسب، بل كان وسيلة أسلوبية متميزة في القرآن الكريم نفسه والحديث الشريف، وعلاوة على هذا كان منهجاً في التأويل وطريقة في التفكير لفهم النص القرآني فهماً سليماً. فالبديع هو تشفير المعنى في نمط استعاري لنص من النصوص والتأويل هو حلّ

شفرة هذا النص. وفي عبارة أخرى، فإن شعر البديع كتبه أصحابه على أساس المذهب الكلامي، باعتباره خطابًا جدليًا افتراضيًا، وليس بوصفه نوعاً بلاغيًا، كما أصبح هذا المصطلح يعني فيما بعد؛ أي ليس بوصفه تقليداً لرطانة المتكلمين المتأخرة ولمنهج القياس لديهم، بل بوصفه عقلية مفاهيمية وتحليلية وقياسية.

وهكذا تحاول المؤلفة هنا إعادة صياغة المفهوم النقدي لشعر البديع، معتمدة على نصوص النقاد العرب القدماء بوصفها مصادر فرعية. والمهم هنا أن المؤلفة تربط بين ظروف البيئة الثقافية التي جعلت من ظهور شعر البديع وتنامي فكر المعتزلة أمراً طبيعيًا. فقد كان مجتمع البصرة في أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث للهجرة يَعِجُّ باتجاهات ثقافية ودينية متعددة. وقد تبنَّت المعتزلة المناهج ''الجدلية'' للدفاع عن الإسلام ضد الأفكار الخارجة عن الإسلام، ومن ثم استوعبوا علم الكلام في الفكر الديني (اللاهوت) الإسلامي.

وقد انتقل هذا الفكر الجدلي الافتراضي إلى مجال الأدب. ولم يعد ما يميز شعر البديع عند الجاحظ أنه مجرد أنواع بلاغية بقدر ما تميز بأنه (١) دمج مبادئ المجادلات المنطقية والفكرية الدينية معاً؛ و(٢) التلاعب الاستعاري الحر لعناصر القصيدة الكلاسيكية النوعية والمعنوية (الموتيفية) للتعبير عن الأفكار الاجتماعية والثقافية المعاصرة وخصوصاً المسألة السياسية–الدينية المترتبة على المواجهة بين الإسلام والزندقة التي صُوِّرَتْ على نمط المواجهة بين تقديس الأرض لدى الساميين وعبادة النار لدى أصحاب زرادشت.

إن أبا تمام، الذي يُعَدُّ أشهر شعراء البديع قاطبةً، علا نجمه خلال تلك الحقبة على وجه التحديد. كذلك فإن من بين ممدوحيه كان الخلفاء الثلاثة ''الاعتزاليون''، وخصوصاً المعتصم، الذي خَصَّهُ أبو تمام وحاشيتَه بكثير من قصائده الجيدة. وهذا يعني أن شعر أبي تمام كان أشبه بعلم الكلام عند المعتزلة البصريين في العراق منه بالبداوة الأموية في موطنه الشام. كما ينطبق الأمر نفسه على الأديب المثقف في أواسط حقبة المعتزلة الذي كان يكتب وهو واعٍ بالعلاقة المتداخلة بين التطورات المتوازية في الآداب والعلوم.

لقد كان شعر البديع في الحقيقة ظاهرة تاريخية جديدة، كما كان كذلك تعبيراً عن مفهوم التأويل لدى المعتزلة. أما في زمن ابن المعتز فقد أصبح البديع مرادفاً للبدعة بالمعنى الديني، أي الضلالة. وفي هذا الجو كان لزاماً عليه، إذا أراد أن يبرر وجود شعر ''البديع'' ''المحدث'' أن يثبت، على النقيض مما يعكسه اسم هذا الشعر، أنه ليس شعراً دخيلاً على العربية على الإطلاق. وبالتالي يمكننا أن نتبيَّن هذا الموقف الرجعي الكامن في عقل ابن المعتز (في مقابل عقلية الحقبة الاعتزالية السابقة عليه) في امتثاله للمرجعية الدينية واللغوية القائمة في عصره.

كما هو متوقع من مقدمة كتاب **البديع**، لا يكشف ابن المعتز عن أي تطور منطقي أو تاريخي في هذا النوع البلاغي أو ذاك (استعارة كان أم تجنيساً أم طباقاً) في فصول ليس ضمنها رابط بين أنواع البديع. وكأن ليس ثمة تطور في الشعر نفسه عل الإطلاق. وما يرجعه القاضي الجرجاني، على سبيل المثال، إلى الولع الشخصي المتمثل في استسلام الشاعر للتكلف، هو في الحقيقة انعكاس لظاهرة تاريخية– أي عصر صياغة المفاهيم الذي صاحب تأسيس حقبة الكتابة، وخصوصاً، تطور علوم اللغة، ومن بينها الاشتقاق. وبطبيعة الحال فإن المثقفين في بلاط الخلفاء في القرن الثالث الهجري، فضلاً عن الشعراء أنفسهم، كانوا واعين بهذه التطورات.

أما نقطة الضعف الأخرى في تعريف ابن المعتز للبديع فهي أنه لا يتناول قصائد كاملة. فمثلاً يعزل ابن المعتز الأبيات من سياقها الشعري عند مناقشته للمطابقة، وهو بالتالي ليس لديه اعتبار للعلاقة بين مطابقة ما وبين القصيدة التي ترد فيها هذه المطابقة، غير مدرك أنها تعبير من نوع ما عن البنية الدلالية للقصيدة.

والمذهب الكلامي أقلُّ الأنواع التي يتناولها ابن المعتز وضوحاً، لكنه، في الوقت نفسه، أكثرها كشفاً عن عدم قدرة المؤلف على استيعاب جوهر الشعر المحدث، أو على صياغة تعريف له. وثمة إشارات عديدة إلى أن ابن المعتز كان يواجه صعوبة في التعامل مع هذا المصطلح. فهو أولاً لا يحاول أن يضع تعريفاً له، وإنما ينسبه إلى الجاحظ، دون تحديد دقيق لموضع الإشارة في كتب الجاحظ. وثانياً، فإن المذهب الكلامي لا يتناسب وأطروحة ابن المعتز الرئيسة التي تقول بأن كل عناصر البديع يمكن العثور عليها لدى

القدماء، وفي القرآن، وفي الحديث. ذلك أن المذهب الكلامي كان في الحقيقة ظاهرة تاريخية جديدة. إن أمثلته على المذهب الكلامي تكشف عن ذلك التلاعب مع المفاهيم العقلية. لقد حاول ابن المعتز أن يقصر تأثير'الكلام' الجدلي على وجه الخصوص، وتأثير روح الجدل المنطقي والبحث العقلاني التي أثرت على كل وجه من الفنون والعلوم في 'عصر المعتزلة' على وجه العموم- على المحسنات القابلة للتكرار بصورة آلية. ولم يدرك ابن المعتز أن المذهب الكلامي لم يكن مجرد نوعٍ بلاغيٍ، كما لم يدرك أن شعر البديع لم يكن مجرد نتيجة لتكاثر الأنواع البلاغية التي استخدمها القدماء. وترى المؤلفة أننا ينبغي أن نعترف بأن المذهب الكلامي هو العقلية المولِّدة للمفاهيم عند المتكلمين وبأنها هي المصدر الحقيقي لكل ما يوصف بالبديع. المذهب الكلامي إذن هو على وجه التحديد ذلك النمط من الفكر المجرد، الجدلي، الاستعاري الذي يفرِّق، كما قد يكشف لنا تحليل أمثلة الأنواع البلاغية عند ابن المعتز، بين الثقافة البلاطية العباسية وبين المجتمع القبلي الجاهلي، وهو الذي أنتج، في مجال الأدب، شعر البديع الجديد والمتميز من شعر القدماء.

في الفصل الثاني، **أخبار أبي تمام للصولي**، ترى المؤلفة أنه كان هناك من يتحمَّس للروح المتجددة للعصر الجديد، من أمثال الجاحظ والشعراء الذين عبَّر شعرهم عن روح ذلك العصر. وفي القرن الثالث للهجرة تبلور الجدل بين القدماء والمحدثين حول أبي تمام ومعاصره البحتري. وفي هذا الصدد فإن أخبار أبي تمام للصولي ذات أهمية خاصة. ونحن نسمع في عمل الصولي صدى للجاحظ، أي الاحتفال بالجديد والمبتدع، ومفهوم التقدم والتغيير عبر التاريخ، متخذاً القياس أداةً رئيسةً في النقاش، وهو ما كان في زمنه، وما استمر في النقد اللاحق له، المسائلَ الكبرى في المناظرات النقدية الأدبية: القدماء والمحدثين والبديع وأخطاء الشعراء والسرقة الأدبية.

أما في الفصل الثالث، **موازنة الآمدي**، فترى المؤلفة أن أهمية الموازنة تعود إلى عاملين رئيسين: الأول أنها تعد تعبيراً حاسماً ودقيقاً عن الذوق العربي المحافظ في القرن الرابع للهجرة؛ والثاني، أنها علامة على ذروة الخصومة بين أبي تمام

والبحتري. وهي ترى أن الآمدي قام في كتابه الموازنة بإعادة ترتيب أسس الخلاف حول أبي تمام، التي أوردها الصولي في أخباره ورسالته، بشكل أكثر تنظيماً وأقل انفعالاً. ولسوء الحظ، فإن كثيراً من النقاد المحدثين قد رأوْا في ذلك دليلاً على أن كتاب الآمدي أكثر موضوعيةً ودقّةً من كتاب الصولي وإن كانت ترى مع آخرين أن الموازنة كانت عرضاً للخلاف حول أبي تمام والبحتري من وجهة النظر المحافظة للقرن الرابع الهجري. ولتحقيق غرضها من المناقشة في هذا الفصل تتناول خمسة أقسام من الموازنة: (١) السرقة عند أبي تمام، (٢) أخطاء أبي تمام، (٣) البديع عند أبي تمام، (٤) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري–أي المقارنة بين بعض الأبيات والصور الشعرية عند كل منهما، و(٥) الموازنة بين القصائد الكاملة. وتركز المؤلفة هنا على تحليل الأمثلة الشعرية على أخذها الآمدي على أبي تمام وتكشف عن سوء فهمه لهذه الأمثلة وتحللها في ضوء نقدي حديث يكشف عن جوانب مهمة غابت عن الآمدي الذي كان مستغرقاً في تأييد وجهة نظره المتحيزة ضد أبي تمام منتصراً للبحتري.

في وساطة الجرجاني، في الفصل الرابع، أصبح أبو تمام ضمن المرجعية الشعرية ولم يعد موضوعاً للخلاف حول التقاليد الشعرية أو تحدياً لها وذلك لأن المتنبي كان قد احتل هذه المكانة بالنسبة إلى القاضي الجرجاني. وترى المؤلفة أن الجرجاني كانت لديه البصيرة النقدية الكافية لاختراق الصيغ النقدية التقليدية وإنجاز رؤية جديدة للشعر المحدث. إلا أنه اتخذ النظرية النقدية التقليدية، بالرغم من وعيه بما يشوبها من ضعف وتناقضات جوهرية، إطاراً لعمله النقدي، محاولاً أن يعدِّل التفاصيل بدلاً من أن يدمِّرها ويقيم على أنقاضها بناءً جديداً على أساس أكثر ثباتاً.[٧]

وهي ترى أخيراً أن النقاد العرب القدماء، بالرغم من إدراكهم هذا التناقض إلى حد ما، فإنهم لم يقفوا على المحور التاريخي–الثقافي الذي دارت حوله كل قضاياهم النقدية. وهذا المحور، على ما تعتقد، كان الانتقال من تقليد شعري شفوي الطابع إلى

---

[٧] تلاحظ المؤلفة هنا كذلك، أن تطبيق الجرجاني لمنطق أكثر صلابة في تحليل الأنواع نفسها هو الذي أثمر فيما بعد التحليلات المنطقية المنتظمة للأشكال البلاغية لدى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١) في أسرار البلاغة.

تقليد شعري كتابي الطابع. وبالرغم من أن عواقب هذا الانتقال لا تزال في حاجة إلى درس مستفيض في التاريخ الأدبي والثقافي العربي، فإن التغير الجذري في وظيفة الشعر ذو أهمية أساسية بالنسبة إلى الموضوع المناقش هنا، كما أشرنا أعلاه. ولا بد لنا أن ندرك أن كل العناصر المعزِّزة للتذكر قد أصبحت، مع تأسيس الكتابة في المجتمع العربي، عاطلة لا حاجة إليها مقارنة بهذه الوظيفة القديمة في الشعر الشفهي. وبالتالي، فالشعر نفسه —بقدر ما هو معرَّف بمجموع تلك الصفات المعزِّزة للتذكر— كان يمكن أن يصبح عاطلاً لا حاجة إليه، لو لم تُعَيَّنْ لتلك العناصر الشعرية/المعزِّزة للتذكر وظائف جديدة. وهذه الوظائف الجديدة تأسست في وظيفتين: الأولى، طقوسية، ذلك أن الحفاظ على ما قد أصبح شكلاً أدبيًّا عتيقاً وصيانته (نظراً إلى أن النثر هو الشكل ''الكتابي'' بلا منازع) يعد تعبيراً عن الهوية الثقافية، و''ضمان ولاء'' للعروبة؛ والثانية: تفسيرية، ذلك أن شعر البديع في الحقبة العباسية كان في الحقيقة ''شعراً على الشعر'' ''metapoetry''، وظيفته أن يفسر التقليد الشفوي القديم في الجاهلية للمثقفين المتحضرين في عصر الدولة العباسية. فكأن **المذهب الكلامي**، مرة أخرى، هو القوة المحركة وراء عملية إعادة التوظيف هذه. أما الوسائل البلاغية الأخرى —من استعارة وجناس ومطابقة إلخ— فهي بمثابة الأدوات المعاد توظيفها.

تعليقات حول الجزء الأول (أبو تمام والتقليد النقدي العربي)

يمكن النظر في نماذج ممثلة من أعمال النقاد العرب المعاصرين من خلال النقاط الأساسية التي ركزت عليها الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش: إثارة مسألة البديع ومكانة المذهب الكلامي منه، والالتفات إلى السياق التاريخي (أي الحروب مع الروم وبروز الروح ''القومية'' لدى العرب والمسلمين) والثقافي (أي الفكر المعتزلي وسيطرته على الجو العام للثقافة) والنقدي (أي المتصل بالأدب ونقده واللغة وسائر جوانب العلوم ذات الصلة) الذي ورد فيه ومدى انتباه النقاد إلى هذا السياق. وبالطبع مسألة عمود الشعر العربي، والوعي بأهمية القصيدة بوصفها كلاً، وأخيراً مسألة التقابل في عصر

البداوة/الشفوية وعصر الحضارة/الكتابية ودورها في حل بعض الإشكالات الخاصة بشعر المحدثين وخصوصاً شعر أبي تمام واختياراته. وبطبيعة الحال سوف نلاحظ كيفية تعامل النقاد المعاصرين مع هذه النقاط من حيث التفاتهم إليها وطريقة تعاملهم معها، أو حتى تجاهل بعضها وذكر نقاط أخرى لم تركز عليها صاحبة الكتاب الراهن.

ثمة وعي واضح لدى دارسي الشعر العباسي بوجه عام، ونقاد أبي تمام المعاصرين بوجه خاص بفنه الشعري المركب،[٨] وأهمية الجدل الديالكتيكي في شعره،[٩]

---

[٨] نجيب محمد البهبيتي، **أبو تمام الطائي: حياته وحياة شعره**، القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٤٥، انظر الطبعة المغربية، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٢، ص٢٤٢-٢٤٣، وانظر ص١٩٣ حيث يفرِّق بين أصحاب المعاني من الشعراء وأصحاب اللفظ، "فكلاهما يقبلان المعاني الجديدة، ولكنما ينفرد اللفظيون بطلب الاعتدال، والاستجابة للطبع، وعدم الخروج بالشعر إلى ميدان الكتابة،" كما يفعل أصحاب المعاني. والحقيقة أن البهبيتي من أوائل الدارسين المهمين لأبي تمام في نهاية النصف الأول من القرن العشرين الميلادي. انظر هنا فصله الشيق "القدماء والمحدثون" (ص١٧٢-٢٠٠)، وهو يقف فيه على تأثير الانتقال من البداوة إلى الحضارة في الشعر قبل الإسلام وبعده؛ ومظاهر التجديد في الشعر العربي، ومنها (ص١٨٦) خروج الشعر من الدائرة التي وضعت له إلى دائرة النثر الفني، وهو ما ذكره في العبارة المقتبسة منه أعلاه، وهو يتحدث عن المرزوقي وعمود الشعر (ص١٨٨-١٩٣)، ويذكر أن عناصر هذا العمود تصدق على النقاد، وكذلك على الشعراء من أصحاب اللفظ، ولكنها لا تصدق على الشعراء من أصحاب المعاني. ولعلنا نلاحظ هنا (ص١٩٠) إشارة البهبيتي إلى أن وحدة البيت والقافية في الشعر العربي القديم كانت قيداً على الشعراء من كل نوع، وحالت دون تطور الشعر العربي، بصرف النظر عن اعتبار أبي تمام من الفئة الثائرة على عمود الشعر. وسوف نجد صدى لهذه الفكرة عند كثير من النقاد المعاصرين (انظر مثلاً عز الدين إسماعيل في **الأسس الجمالية** (١٩٥٥) حيث ينقل الفكرة نفسها ويشير إليها عن البهبيتي، على نحو ما سوف نشير أدناه في نهاية هذه المقالة.

[٩] انظر عبد الكريم اليافي، "فن أبي تمام،" ضمن **مهرجان الشعر الثاني**، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠، ص٢٨٣، "الخاصة الكبيرة البارزة في شعر أبي تمام اعتماد على تغاير الحدود والتضاد... فتفكير أبي تمام قائم على مراعاة التضاد في أغلب الأمور. إن تفكيره يصح أن ننعته في العصر الحاضر بكونه جدليًّا ديالكتيكيًّا. فهو في الشعر يجمع غالباً بين الأضداد والعناصر المتنافرة المتغايرة." وينظر اليافي إلى شعر أبي تمام من هذا المنطلق على خلفية تاريخية عقلية اجتماعية في عصر أبي تمام. ولليافي كذلك كتاب بعنوان **جدلية أبي تمام**، بغداد: دار الحافظ، ١٩٨٠. ولم أطلع على هذا الكتاب ولكن المقالة المذكورة وكتابات أخرى لليافي تكشف عن أستاذيته في المجال.

وتكوين النص الشعري تكويناً كلامياً وفلسفياً،[10] وصنعة الكتابة في شعر المحدثين،[11] وإن كان هناك تجنب واضح عند معظم هؤلاء النقاد لمواجهة المذهب الكلامي أو حتى الإشارة إليه وهم يناقشون البديع في شعر أبي تمام وغيره.

ولعلنا نأخذ مثالين من الكتابات النقدية المعاصرة عن أبي تمام والشعر العباسي: أحدهما من دارسي هذا الشعر والآخر من نقاد أبي تمام ليكونا نموذجين عن الكيفية التي تجلّى فيها وعيُ النقاد بهذه القضايا النظرية حول أبي تمام. وقبل أن نأتي على هذين النموذجين تجدر الإشارة إلى نموذج أقدم منهما ولعله يكون مصدراً لكثير من الآراء عن أبي تمام فيما بعد بشكل أو بآخر.

يتمثل هذا النموذج فيما كتبه طه حسين في مقالتين عن القرن الثالث الهجري وعن أبي تمام في كتابه **من حديث الشعر والنثر** (١٩٣٦).[12] يشير طه حسين، في مقالته الأولى، إلى التطور الثائر في الحقبة العباسية الذي تغيرت فيه العقلية الإسلامية تغيراً تامًّا. وهو يقارن بين الحياة المضطربة في القرن الثاني للهجرة والحياة المستقرة بمعنى الكلمة من حيث السياسة أو غير السياسة في القرن الثالث. ويرى أن هذا الاستقرار انعكس على شعر أبي تمام والبحتري وابن المعتز وابن الرومي وديك الجن كما انعكس على الانفتاح على الثقافة العربية الخالصة والثقافة اليونانية والثقافة الشرقية. ويعطي مثلاً هنا، في المقالة الثانية، من أبي تمام بوصفه شاعراً أخذ بحظوظ مختلفة من العلم

---

[10] انظر إبراهيم عبد العزيز إبراهيم زيد. **السياق التناصي لبائية أبي تمام**. رسالة ماجستير. كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٢، ص٣٣-٣٩. .

[11] انظر سعيد السريحي. **حركة اللغة الشعرية: مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي**، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٩، والمقدمة ١٩٨٨، ص٢١. حيث يشير إلى أن الشعر أصبح صنعة كصنعة الكتابة يشترط فيه النقد ما يشاء حسب المعايير "الكتابية" من شروط في اللفظ وشروط في القصيدة وأجزائها وأغراض الشعر وشروط كل غرض.

[12] انظر طه حسين، **من حديث الشعر والنثر**. ط١٢. القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٤، ص٨١-٩١ حيث مقالة بعنوان "الشعر: الحياة الأدبية العربية في القرن الثالث للهجرة،" وهي أولى المحاضرات الخمس التي ألقيت في قاعة يورت التذكارية في شهري فبراير ومارس من سنة ١٩٣٣. وص٩٢-١١٠ حيث مقالة بعنوان "أبو تمام وشعره" وهي المحاضرة الثانية حسب ترتيبها في الكتاب.

والثقافات الشائعة في هذا العصر، وبوصفه عالماً مفكراً قبل أن يكون شاعراً. ويركز طه حسين في حديثه عن القرن الثالث وعن أبي تمام على قصيدته في فتح عمورية، التي يوردها كاملة في نهاية المقالة الثانية كي يجد فيها القراء والمستمعون روح أبي تمام ماثلاً قويًّا، ويرى أنها تمثل تمثيلاً صادقاً هذه الثقافات الثلاث على نحو خاص.[١٣]

في حديث طه حسين عن أبي تمام وشعره يعطينا خلاصة المعلومات المعروفة عن أبي تمام وعن المشكلات التي أحاطت بشخصيته وشعره لدى القدماء، وينتهي هنا إلى أن أبا تمام يدين بشعره قبل كل شيء لبغداد. في هذا السياق يرى طه حسين أن أبا تمام كان حاد الذكاء حاد الشعور، يحس الأشياء حسًّا سريعاً ويتأثر بها تأثراً عميقاً، لم يكن لغيره من الشعراء. وهذا التعمق من مزايا أبي تمام ومن عيوبه في وقت واحد:

> من مزاياه لأنه من أظهر الدلائل على قوة العقل، ومن أحسن الوسائل لفهم الأشياء، ومن أقوم الطرق التي تحول بين الإنسان وبين الخطأ في الفهم وفي التقدير. ولكنه في الوقت نفسه كان يضطره إلى ألوان من الإغراب في المعاني وفي الألفاظ أيضاً، فكان يصل إلى أشياء لم يتعوَّد الناس أن يروها، ولا أن يصلوا إليها، كان يدهش الناس بما يظهر من هذه المعاني المختلفة، ثم كانت تعوزه اللغة أيضاً.[١٤]

ويذكر طه حسين مزية أخرى لأبي تمام يشاركه فيها الشعراء عادة، ولكن أبا تمام تفوَّق فيها تفوقاً ظاهراً، وهي عنايته الغريبة بشعر الشعراء الذي سبقوه. فكان كثير الحفظ وكان كثير النظر في الشعر الذي يحفظه، ميّالاً إلى الاختيار منه اختيارات في كتب يذيعها بين الناس. ويرى طه حسين أن هذه المرافقة المتصلة بالشعراء استغلها خصوم أبي تمام في اتهامه بالسرقة والإكثار من الغريب على نحو ما نرى في موازنة الآمدي. وينفي طه حسين ويستسخف اتهام أبي تمام بأنه تعمد باختياراته (الحماسة وغيرها) أن يظهر للناس ما هو مألوف من الشعر ليصرفهم عن جيد الشعر وغريبه كي يستبد بعد ذلك بهذا الجيد والغريب، يستغله ويسرق منه كما يشاء. وهو يرى، في مقابل هذا، أن أبا تمام قد تأثر معاني الشعراء السابقين عليه وألفاظهم، وقد ساعده

---

[١٣] حسين، **من حديث الشعر**، ص٨٦–٩٠.

[١٤] حسين، **من حديث الشعر**، ص٩٧.

على هذا التأثر ‘الخلاق’ تنقله بين دمشق والقاهرة وبغداد وأرمينية والجزيرة وخراسان والحجـاز، وكـان يجلـس إلى العلمـاء في كـل تلـك الـبلاد. فهـو لم يكـن لـه وطـن بعينه، ‘‘وإنما كانت أوطانه ظهور العيس.’’[15] وقد أخمل أبو تمام كثيراً من الشعراء في عصره، فهو

> أول شاعر إسلامي استطاع أن يفرض زعامته فرضاً، وأن يعترف له بها الناس جميعاً، دون أن يزاحمه فيها أحد مزاحمة جدية.[16]

ومن هنا كان أبو تمـام مبغَّضًـا إلى المحـافظين وإلى الأعـراب في قصـور الأمـراء والعلمـاء كذلك، وليس مرجع ذلك إلى الحسد والخصومة التي تنشأ عن الحسـد فحسـب بـل إلى قدرته الفنية وخصوصيته الشعرية كذلك.

هنا يصل طه حسين ببصيرته النقدية إلى مسألة البديع ومكانته في فن أبي تمـام الشعري. وهو يسلم بقدم البديع في الشعر العربي منـذ الحقبـة الجاهليـة، ولكنـه يركّـز على عناية العصـر العباسـي الشـديدة للغايـة بالبـديع بحيـث أصبح غايـة عنـد مسـلم وأصحابه. ‘‘ولكن الواقع أن الفرق عظيم جدًا بين العناية بالبديع عند مسلم وعند أبـي تمام،’’[17] كما يقول طه حسين. فأبو تمـام لا يتوقـف فحسـب عنـد الموسيقى وجمـال اللفظ، كما يفعل مسلم، ولكنه يتجاوز هذا إلى العناية بالمعنى:

> من هنا يشتد أبو تمام في الدقة حتى لا يُحَسّ وحتى لا يُرَى، وحتى لا يُفْهَم، وحتـى يفسد الموسيقى أحياناً، لأن أبا تمام كان يَحسُّ معناه إحساساً قويًـا. ولكنـه كـان في الوقت نفسه عاجزاً عن أن يشركنا معـه في هـذا الحِسّ. ... وهـذا التكلّـف بالمعـاني الغريبة هو الذي أثار الخصوم على أبي تمام.[18]

---

[15] يشير طه حسين هنا إلى بيت أبي تمام يقصد نفسه

خَليفَةُ الخِضرِ مَن يَربَع عَلى وَطَنِ   فـي بَلدَةٍ فَظُهورُ العيسِ أوطاني

انظر ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط٤، مج٣، القاهرة: دار المعارف، د. ت، ص٣٠٨.

[16] حسين، من حديث الشعر، ص١٠٠-١٠١.

[17] حسين، من حديث الشعر، ص١٠٣.

[18] حسين، من حديث الشعر، ص١٠٣.

ويورد طه حسين بعض الأبيات المعروفة لأبي تمام في هذا السياق عن 'الحِلم' ويرجع استغراب الناس وإنكارهم إياها إلى عدم تقدير النقاد الفرق البعيد جدًّا بين عقلية أبي تمام وعقلية الشعراء المتقدمين، والذين قلَّدوهم من المحدثين. فأبو تمام رجل حضري يعيش في عصر حضارة،

> هي على أقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية، حضارة أرستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة. هذه الحضارة التي يعبر عنها الفرنسيون (Les bonnes Manières). ... ... وإذاً فالحِلم في بغداد وفي القرن الثالث للهجرة غير الحِلم في البصرة في القرن الأول للهجرة. فليس غريباً أن يكون حِلم المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي. أما 'لو أن حلمه في كفيه' فهذا غريب. ولكن أي قيمة للشاعر المبتكر إذا لم يستطع أن يخترع لك من الصور ما يبهرك ويضطرك إلى أن تعجب بهذه الصورة الجديدة؟[19]

هنا يقتبس طه حسين في ختام حديثه عن أبي تمام وشعره كلاماً لبول فاليري عن مالارميه في تعريف الشعر:

> ... والشاعر المجيد حقًّا يمتاز من غير المجيد بأنه إذا تحدَّث إليك لم يمكِّنْك من أن تسير معه كما تسير مع نفسك، وإنما يضطرك أن تفكِّر، وأن تُجهِدَ نفسَك في أن تفهمه وتحسّه وتشعر معه.[20]

ولكن طه حسين يصل كذلك إلى القول بأنه يعتقد أن:

> أبا تمام رجل كان قد عاش في عصر لم يكن من الحسن أن يوجد فيه، وربما كان شأنه في ذلك شأن شاعرين آخرين هما عنوان النبوغ الأدبي في الشعر، وهما المتنبي وأبو العلاء.[21]

ولعل طه حسين يقصد هنا إلى ما يلاحظ في شأن كل الشعراء الكبار في عصرهم عندما يجدون أنفسهم بين جمهور متميز يستوعب كلامهم لأنهم على وعي عميق بروح العصر وروح الفن في الوقت نفسه وبين جمهور تقليدي يصدمه كل جديد وكل مختلف. ولا

---

[19] حسين، من حديث الشعر، ص١٠٤–١٠٥.

[20] حسين، من حديث الشعر، ص١٠٥.

[21] حسين، من حديث الشعر، ص١٠٦.

شك أن هؤلاء الشعراء يمثلون علامات بارزة في تاريخ كل أمة وكل ثقافة، يعود إليهم الناس من عصر إلى عصر حتى يكتشفوا عصرهم هم من ناحية ويصلوا أنفسهم بعصور مضت في ثقافتهم وتاريخهم. وتعتمد عملية إعادة الاكتشاف هذه على درجة الحس التاريخي لدى كل عصر ونوعية الصلة التي يشعر الناس أنهم في أشد الحاجة إلى عقدها مع ماضيهم كي يكتمل حاضرهم، إذا جاز التعبير، بشرط أن يكون لديهم حس عال بالفن الإنساني في عمومه وأدوات نقدية كافية للنظر فيما لديهم من تراث فني وغيره. إن أصالة شعراء مثل أبي تمام هي التي تجعله دائماً قابلاً لإعادة الاكتشاف لما يمثله من قيم إيجابية لثقافته وتاريخها وقابلاً كذلك لإثارة الضجة من حوله لأنه هناك دائماً ذوق تقليدي يمثل 'معارضة' جاهزة لكل جديد ومختلف، كما أشرنا أعلاه. وفي هذا السياق يرى طه حسين أننا الآن (أي في ثلاثينات القرن العشرين):

> نستطيع أن نفهم أكثر مما كان يفهم المتقدمون بما وصلنا إليه من ثقافتنا الجديدة، ورقينا العقلي. وأن نسيغ هذا الشاعر ونجاريه في معانيه، وفي هذه اللغة التي كان يُخضعها ولا يَخضع لها. والتي كانت خادماً لأبي تمام دون أن يكون أبو تمام خادماً لها. نحن الذين يستطيعون أن يفهموا أبا تمام وأن يضعوه حيث كان ينبغي أن يوضع.[22]

ومما يتصل بهذا المنظور 'الجديد' في فهم شعر أبي تمام إشارة طه حسين إلى خاصية من أخص العيوب التي يؤخذ بها نقاد أبي تمام والبحتري والمتنبي حيث لا نجد أحداً من هؤلاء النقاد ينقد القصيدة من حيث هي قصيدة، ولا ينظرون إليها جملة: كيف استقامت ألفاظها ومعانيها وأسلوبها، وإنما يقفون عند البيت أو البيتين. ''وما هكذا نفهم نحن النقد الآن، وما هكذا نتصور المثل الأعلى للنقد الأدبي.''[23]

يكشف طه حسين في حديثه عن القرن الثالث للهجرة وحديثه عن أبي تمام عن أهم النقاط التي أثارها شعر أبي تمام لدى معاصريه ومن تلاهم: خصوصية القرن الثالث

---

[22] حسين، **من حديث الشعر**، ص١٠٦.

[23] حسين، **من حديث الشعر**، ص١٠٦.

الحضارية والثقافية، ثقافة أبي تمام واختياراته الشعرية، تعمقه في معانيه وألفاظه من خلال البديع، طبيعة الشاعر الفذ بين معاصريه، طبيعة النقد الأدبي عند القدماء. وهذه النقاط تقريباً هي التي سوف تلفت نظر معظم من عرضوا لأبي تمام وشعره من معاصري طه حسين ومن بعده من تلاميذه وغير تلاميذه. ولعل طه حسين بأسلوبه وبصيرته النقدية كان أهم ناقد لفت نظر معاصريه ومن تلاهم إلى أبي تمام كلٍّ بطريقته منذ ذلك الوقت حتى اليوم. وحديث طه حسين يرسم لنا حدود الدائرة الكبرى التي وجد فيها نقاد أبي تمام المحدثين أنفسهم فحاول بعضهم تعميق بعض النقاط ولم يدرك البعض الآخر مدى أهمية حديث طه حسين في الانطلاق منه إلى أبحاث أخرى في الموضوع، ومن المؤكد أن بعض النقاد أضافوا شيئاً إلى كلام طه حسين الذي لم يتجاوز محاضرتين ألقيتا على جمهور مثقف في بداية الثلث الثاني من القرن السابق. ولعل الكتاب الراهن الذي يطرح على القارئ العربي والنقاد المعاصرين بعد حديث طه حسين بأكثر من سبعين سنة يكون دليلاً على وعي صاحبته بأهمية أبي تمام وشعره وأهمية إعادة تناوله حينئذٍ، من خلال المصادر الأساسية، على نحو نظري وتطبيقي يحلّل المشكلات ويضع الحلول ويطرح آفاقاً جديدة للبحث حول أبي تمام في الوقت نفسه.

ويمكن أن نشير بعد هذا النموذج 'الأصلي' في تناول أبي تمام إلى كتاب أستاذنا المرحوم عز الدين إسماعيل، **في الشعر العباسي (الرؤية والفن)**، وقد صدرت الطبعة الأولى منه في ١٩٧٥،[٢٤] أي بعد ٣٥ سنة تقريباً من حديث طه حسين عن أبي تمام. وهو من الكتب المهمة التي أفاضت في الكلام عن الصراع الديني والفكري في الحقبة العباسية وكان صاحبه على وعي واضح بالعلاقة بين هذا الصراع وقضية القديم والحديث في مجال الشعر على وجه الخصوص. فهذا الكتاب بمثابة خلفية تاريخية ناجزة عن موضوعنا، أفاد فيها المؤلف من كتابات أحمد أمين وأضاف إليها من علمه وأسلوبه ما يجعل الباحث في هذا العصر يلم بأهم ملامحه التاريخية والثقافية والدينية

---

[٢٤] عز الدين إسماعيل، **في الشعر العباسي: الرؤية والفن**، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤. وقد ذكرنا أعلاه رأي المؤلف في مسألة قيد البيت والقافية على الشعر العربي في كتابه **الأسس الجمالية** الذي كتبه قبل كتابه عن الشعر العباسي بعشرين سنة.

والأدبية. وهو يشير في فصله المذكور إلى قضية اللفظ والمعنى، وأثر المعتزلة في الشعر وعلاقتهم بالدين، والقياس والعقل، وثمة إشارات مهمة في الكتاب في مواضع أخرى عديدة عن الزندقة والمجون.

يشير إسماعيل إلى أن النشاط الفكري الهائل للمعتزلة على مدى ثلاثة قرون انعكس في أدبهم الجدلي وخطبهم أكثر منه في أشعارهم. "ذلك أن الشعر يفقد جوهره حين ينقلب إلى لغة جدلية."[25] وهذه نقطة مهمة وتعني أن الشعر الاعتزالي أو المتأثر بالفكر الاعتزالي حافظ على 'جدليته' الشعرية، إذا جاز التعبير، مع تأثره العميق بروح الجدل العقلي عند المعتزلة والذي كان له، كما يقول المؤلف، أثره المباشر وغير المباشر في الشعر العباسي.[26] ويعرض إسماعيل لبعض شعر المعتزلة مثل بشر بن المعتمر (ت ٢١٠هـ)، وكذلك صفوان الأنصاري الذي تناولت سوزان ستيتكيفيتش قصيدته في الرد على بشار وذلك في الفصل الأول من الكتاب الراهن، بالإضافة إلى بعض الأشعار المنسوبة إلى النظام وإلى أبي نواس في الوقت نفسه.[27] وقد ورد في ثنايا هذا الفصل ربط المؤلف بين التشابه الكبير للنزعة الفكرية أو العقلية التي أحدثها المعتزلة ومناصروهم من الخلفاء العباسيين وما حدث فيما بعد في أوروبا في عصر النهضة في إيطاليا، ونشأة النزعة التجريبية، والنزعة الإنسانية في ظل العقل وحرية القبول أو الرفض، وهو الموقف نفسه من العقل الذي تمثل لدى المعتزلة من قبل. وبالرغم من هذا التشابه فلم يقدر لحركة التنوير المعتزلية أن تؤدي إلى النتائج نفسها لأسباب تتعلق بتاريخهم الخاص.[28]

ومن المهم هنا أن نشير إلى ملاحظة إسماعيل ارتباط الزندقة بالمجون من ناحية وارتباطها بالزهد من ناحية أخرى في ذلك العصر. وهذه الملاحظة تصلح خلفية جيدة للمناقشة المثارة في الفصل الأول من الكتاب. يرى المؤلف أن الزندقة ارتبطت في بداية

---

[25] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص١٩٦.

[26] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص٢٠٣.

[27] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص٢١٣-٢١٤، وص٢٢١؛ وص٢٢٤-٢٢٨، وص٢٣١-٢٣٤.

[28] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص٢١٦-٢١٨.

أمرها بالتطرف الذي دفع بعض الشعراء إلى المجاهرة ببعض الأقوال التي تأباها العقيدة الدينية الصحيحة. وقد ظل هذا المعنى العام للزندقة والتزندق مرتبطاً بسلوك المجون لدى شعراء بعينهم وصفوا بالشعراء الماجنين الزنادقة. وذلك في مقابل الزندقة الاعتقادية التي كانت تجر على أصحابها الويلات إذا انكشف أمرهم. وقد صار الأمر أحياناً ملتبساً بين الزنادقة المجان والزنادقة أصحاب النحل والعقائد الدينية الأخرى. كذلك كان الزهد في العصر العباسي دافعاً للزندقة ولم يكن مقابلاً لها. فتهمة الزندقة كانت تهمة مشتركة بين المجان والزهاد على السواء. فهما وجهان لعملة واحدة كما يراهما المؤلف في عنوان هذا الفصل. وهما يمثلان احتجاجاً على الواقع، يحمل القدر نفسه من الأضرار النفسية والعملية إلى المجتمع. وقد امتد تيار المجون وتطور عبر القرون، كما امتد تيار الزهد وتطور، ثم انتهى إلى نظام خاص في السلوك والتعبد، وهو ما عرف بالتصوف الذي أنتج بالتالي عالماً من الأدب، شعراً ونثراً، قائماً بذاته.[٢٩]

وبالرغم من القيمة المهمة لكتاب إسماعيل هذا فإنه لم يعرض لإشكالية البديع وما اتصل بها من نقدٍ لشعر أبي تمام على وجه الخصوص، وإن كان تناول أبا تمام وقصائده المعروفة في فصل عن الصراع بين العرب والروم يسبق فصل الصراع الفكري والديني، الذي أخذنا عنه في الفقرة السابقة.[٣٠] ومع ذلك، عرض المؤلف في الباب الثاني من كتابه للذوق الجديد في الشعر العباسي وتنوع البيئات الذوقية وللجديد في الموضوع الشعري من مدح ورثاء وهجاء إلى وصف المرأة والطبيعة والشعر التعليمي، وأخيراً تناول شكل القصيدة والمعجم الشعري والموسيقى والأوزان. وهو في كل هذا يقف عند مظاهر للتجديد في الشعر العباسي على خلفية الشعر القديم. ولكنه، كما قلنا، لم يُعْنَ بإثارة نظرية لقضية البديع[٣١] وإنما اكتفى قبيل نهاية الكتاب بالإشارة إلى دخول مفردات جديدة في معجم الشاعر العباسي من بين مصطلحات علم الكلام نتيجة لما أشاعه المعتزلة في المجتمع من أفكار، وما كان ينعكس في مجال الشعر من الجدل الذي

---

[٢٩] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص٢٤٦-٢٩٨.

[٣٠] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص١١٩-١٦٦.

[٣١] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص٣٠١-٤٢٣.

شغلوا به الناس. وكان من تأثير ذلك في لغة الشعر أن توجهت اللغة إلى استيعاب المعاني العقلية اللطيفة. فالمعاني الجديدة تحتاج دائماً إلى لغة جديدة لأدائها، أو على الأقل لتطويع اللغة المستخدمة لتحمل هذه المعاني. وقد شاعت هذه الطريقة بين شعراء المعتزلة وتجاوزتهم إلى شعراء آخرين غير منتسبين إليهم، ومن ثم استفاض سعي الشعراء إلى توليد المعاني المبتكرة التي لم يسبقوا إليها في مقابل المألوف في التعبير عن المعاني التقليدية.[٣٢]

ويشير إسماعيل أخيراً إلى أن الشعراء بعد بشار لا بد أنهم

> استكشفوا بعض وسائل الأداء الشعري الذي ارتبط بالبديع فراحوا يفرضونها أحياناً على معانيهم فرضاً حتى تبدو جديدة مبتكرة، متصوِّرين أن الأداء الجديد يعكس الجدة في المعنى كذلك. وكان الأصل العكس. أي أن البديع هو الذي يستجلب الأداء الشعري المبتكر. ومن ثم استكشف النقاد القدامى هذه الأغلوطة بطريقة عفوية عندما أنكروا ما أنكروه على شعراء البديع.[٣٣]

ثم يشير إلى أن قضية الجديد والقديم في العصر العباسي تركّزت لأمر ما حول أبي تمام والبحتري وذاعت من خلال الموازنة للآمدي. وما يعنيه من أصحاب البديع في العصر العباسي أنهم

> قد أضافوا إلى المعجم الشعري ألفاظاً وتراكيب مستحدثة. اقتضتها المعاني الجديدة المبتكرة حيناً، والبحث عن الجديد المعجب أو المثير حيناً، وتكلف ذلك في بعض الحالات.[٣٤]

ومن الواضح أن الشعراء العباسيين كانوا يتحركون في الاتجاه الصحيح؛ أي أن تفكيرهم من خلال 'البديع' بحكم ظروف العصر التاريخية والثقافية والعقلية، هو الذي أدّى بهم إلى الاختلاف عما قبلهم وعما بعدهم.

---

[٣٢] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص٤٠٢–٤٠٤.

[٣٣] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص٤٠٥.

[٣٤] إسماعيل، في الشعر العباسي، ص٤٠٧.

من الواضح أخيراً أن عز الدين إسماعيل كان على وعي ناضج بإشكالية البديع في الشعر العباسي، لكنه بدا أكثر ميلاً إلى اكتشاف الجانب السلبي منه عن الجانب الإيجابي. وهذا على العكس مما ألمحنا إليه في عرض الجزء الأول من كتاب أبي تمام وشعرية العصر العباسي أعلاه.

أما الكتاب الآخر الذي نعطيه هنا نموذجاً لكيفية تناول نقاد أبي تمام لموضوع الكتاب فهو كتاب عبده بدوي، **أبو تمام وقضية التجديد في الشعر.**[٣٥] يشير بدوي في مقدمته إلى عصر أبي تمام وإلى الروح الخفي والحركي والخصب لهذه المرحلة من الحضارة، كما يشير إلى أن أبا تمام كان خير من يمثل هذا الاتجاه من حيث منهج القصيدة، بل من حيث كيانها كله. المهم أنها تحمل وجهة نظر الحضارة في بلاد الإسلام. ويلاحظ بدوي كذلك أن الشعر كان إلى حد كبير هو الوجه المقابل للعالم السياسي بشخصيته ومرتكزه الفكري وانفتاحه على العالم. وفي الوقت نفسه لم يكن الشعر مترفعاً عن الناس أو معزولاً عن العالم، وإنما كان كالمعمار وكالمنجزات العقلية يعطي ''اللمسة الشخصية'' للعصر وللحضارة، لقد كان الشعر إلى حد كبير أشبه بالعصر.[٣٦]

أما البديع فيرى بدوي أنه كان جزءاً لا يتجزأ من نظام عام محكم ينتظم بحسم الحياة الإسلامية في تلك الحقبة، بل لم يكن هناك كبير فرق بين البديع في الشعر والبديع في القصور والمساجد والمجالس والملابس والغناء وورقة المصحف وفي كل ما يندرج تحت مصطلح ''الرقش العربي.'' وفي ضوء هذا لا يكون الجمال صنعة لشيء وإنما هو الشيء نفسه والإبداع ذاته. فبديع هذا العصر لم يكن حلية أو زخرفة أو إضافة وإنما كان في الصميم من الحياة.[٣٧]

---

[٣٥] عبده بدوي، **أبو تمام وقضية التجديد في الشعر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، والمقدمة ١٩٨٣.

[٣٦] بدوي، **أبو تمام وقضية التجديد**، ص٦-٩.

[٣٧] بدوي، **أبو تمام وقضية التجديد**، ص١٠، وانظر ص١٣٢.

وقد وصل أبو تمام، كما يقول بدوي، بالقصيدة إلى غايتها القصوى من حيث التجديد والتماسك والبناء بالصور وبالثقافات المتداخلة وبالاقتباس والرمز والأسطورة والمثل والحوار وروح العصر المهاجر من البداوة إلى الحضارة.[38] ويقول كذلك: "المهم أن أبا تمام كان الممثل الحقيقي لهذه الروح الجديدة التي راحت تنتظم القرن الثالث وتؤثر فيه."[39]

كتاب بدوي من الكتب التي تسري فيها روح الشعر الذي يدرسه صاحبه، وهو يدرك المسائل الأساسية في شعر أبي تمام واختياراته وما دار حوله من نقد من منظور نقدي حديث، سواءً تكلم عن الاستعارة أو الطباق أو الجناس، وهو يحلل قصائد كاملة لأبي تمام بهذا الوعي النقدي وتلك الروح الشعرية وإن لم يكن بمنهجية 'منتجة' كما هو الحال في الكتاب الراهن. كذلك لم يقف بدوي على المذهب الكلامي وقوفاً مباشراً وإن كان على وعي بدلالة هذا المذهب ووجوده في سائر الأنواع البلاغية التي يعرض لها.

هناك دراسات معاصرة عن أبي تمام اهتمت بالكشف عن البنية الإيقاعية والدلالية في شعره مثل دراسة يسرية المصري،[40] ويلحق بها دراسات أخرى تناولت قصائد كاملة لأبي تمام بالتحليل والتعليق،[41] وأخرى اهتمت بقصيدته البائية على وجه الخصوص،[42] وثمة دراسات أخرى سعت إلى إعادة تناول الصور الفنية

---

[38] بدوي، **أبو تمام وقضية التجديد**، ص١٣.

[39] بدوي، **أبو تمام وقضية التجديد**، ص٣٣، وانظر ص١٨٧.

[40] يسرية يحيى المصري، **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

[41] انظر مثلاً عبده بدوي، **دراسات في النص الشعري: العصر العباسي**، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، حيث يتناول خمس قصائد لأبي تمام بالتحليل. ص٣٧-١٢٠.

[42] انظر مثلاً محمد علي أبو حمده، **في التذوق الجمالي لقصيدة أبي تمام الطائي في فتح عمورية: دراسة نقدية إبداعية**، بيروت وعمان: دار الجيل ومكتبة المحتسب، ١٩٨٤. وانظر كذلك إبراهيم زيد، **السياق التناصي لبائية أبي تمام**، حيث تناول بالدرس والتحليل حوالي خمسين قصيدة قديماً وحديثاً عارضت قصيدة أبي تمام أو دخلت في تناص معها بصورة أساسية.

والاستعارات ''المرفوضة،'' في ضوء النظرية الأدبية الحديثة.[43] وصحيح أن هذا التناول الإيجابي المهم لاستعارات أبي تمام لا يمتد غالباً إلى تناول القصيدة كاملة لكنه يصحح تصورات القدماء الخاطئة عن مفهوم الاستعارة ويرد لاستعارات أبي تمام اعتبارها في ضوء جديد.

كتاب أدونيس (علي أحمد سعيد)، **الثابت والمتحول ٢–تأصيل الأصول**،[44] من الكتب المهمة التي تركت أثراً واضحاً في درس شعر أبي تمام، كما كانت نابعة من وعي قوي بأهمية هذا الشاعر وشعره تاريخيًّا وفنيًّا ونقديًّا.

يخصص أدونيس فصلاً مهماً عن الصولي والآمدي،[45] يذهب بعده إلى خلاصة يتحدث فيها عن أن النقد في القرن الثالث كان دون مستوى الإبداع، ويرى أن طابع الثقافة العربية بين منتصف القرن الثاني ونهاية القرن الثالث إنما هو الصراع بين العقل والنقل والتجديد والتقليد والإسلاموية والعروبوية، أي بين اتجاهات سلفية واتجاهات عقلية–تجريبية. ففي مقابل فكرة البادية والقيم الناشئة عنها والمتصلة بها نشأت فكرة الحاضرة والقيم الناشئة عنها والمتصلة بها. ويشير إلى مفهوم الجديد من منظور الأصمعي والجاحظ بوصف الجديد تنويعاً على القديم أو ترميماً له أو صهراً لعناصره في صيغة جديدة. ولكن على صعيد الشعر والنقد نشأت لغة شعرية جديدة ومقاييس نقدية جديدة تعارض لغة البادية المباشرة بلغة المدينة العقلية–المجازية، ومقاييس البادية القائمة

---

[43] انظر أحمد يوسف علي، **الاستعارة المرفوضة**، الزقازيق: ظافر للطباعة، ١٩٩٨. وهو يعطي نماذج من الاستعارة 'المرفوضة' (ص٧٨–١٤٥) ويكشف فيها عن ثقافة الآمدي وطبيعة حكمه النقدي وتواتر الحكم النقدي للآمدي فيمن جاء من بعده، ليخلص إلى بيان آليات تفسير الاستعارة المرفوضة في النقد القديم من خلال بعض النماذج ثم يتناول بعض النماذج الأخرى بتحليل معاصر يركز على المفارقة أو المخالفة الدلالية التي تتجسد في الاختيار المعجمي في تراكيب بعينها، يتم من خلاله نقل الخواص من عنصر إلى عنصر أو تفاعل بينهما. وقد اعتمد علي في تحليله على بعض النقاد العرب المعاصرين وأفاد منهم وإن لم يشر إلى مقالة سوزان ستيتكيفيتش عن الآمدي وقد نشرت في مجلة فصول ١٩٨٦.

[44] أدونيس (علي أحمد سعيد)، ***الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ٢– تأصيل الأصول***، ط٤، بيروت: دار العودة، ١٩٨٦.

[45] أدونيس، **الثابت والمتحول**، ص١٧٣–٢٠٢.

على التذوق البسيط، بمقاييس المدينة القائمة على الثقافة الواسعة المتنوعة. وهو في السياق نفسه يشير إلى دور المعتزلة في رفض التقليد والاعتماد على العقل. ووصل الأمر بالنظّام إلى رفض الأخذ بالمنقول والمأثور، وإلى الشك في الحديث وآراء المفسرين وإلى إنكار حجية الإجماع، وإيمانه بمذهب الصرفة في موضوع إعجاز القرآن. كما أشار إلى نشأة الحركة الصوفية واكتسابها صيغتها القصوى في القرن الثالث حيث اعتبرت الشريعة رمزاً لمعنى باطن وجردت القرآن من المذهبية وجعلت الإسلام ديانة القلب.[٤٦]

وهو يشير في فصل بعنوان ''الإبداع والحداثة في الشعر: أبو نواس وأبو تمام،'' إلى أن القصيدة كانت قبل أبي تمام

> سطحاً يمتد أفقيًّا، فصارت معه بنية عميقة. وهكذا انفجر السياق القديم للمعاني. لم يعد خيطيًّا، وإنما أصبح السياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعدداً–أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى. ومن هنا منشأ الغموض[٤٧]

في شعر أبي تمام الذي كان يؤسس بإبطاله الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول مبدأً أساسيًّا من مبادئ الشعر. إن بداية كيمياء الشعر هي ''إعطاء الكلمة معنى لم يكن لها.'' وهذا ما فعله أبو تمام. ويعود للشاعرين مرة أخرى فيرى أن أبا نواس وأبا تمام أقاما أسساً للجديد، فلم يعد، بالنسبة إليهما تنويعاً على القديم، أو ترميماً له، أو صهراً لعناصره في صيغة جديدة (كما كان بادياً من منظور الأصمعي والجاحظ). فالجديد لا يكون جديداً عند أبي نواس وأبي تمام إلا إذا كان نفياً للقديم–فنيًّا؛

> لكن لا ينفي هذا النفي الفني أن يكون الجديد كامناً في القديم، أن يكون من ممكنات القديم. لكن الدليل على أنه لم ينتقل من الإمكان إلى الفعل إلا في هذه اللحظة [لحظة أبي نواس وأبي تمام] هو أن القديم كان يحول دون انتقاله، ودون تحققه–أي كان

---

[٤٦] أدونيس، **الثابت والمتحول**، ص٢٠٣–٢١٤.

[٤٧] أدونيس، **الثابت والمتحول**، ص١١٧–١١٨.

ينفيه. ولذلك لا يقدر الجديد أن يتحقق إلا إذا نفى القوة التي كانت تنفيه، أعني القديم.''[48]

وبطبيعة الحال فإن منهج المؤلفة في تحليل شعر أبي تمام هو اعتبار هذا الشعر تأويلاً للشعر القديم وليس نفياً له أو أن يكون أحد ممكنات الماضي.

ثمة دارسون من المدرسة نفسها، أي مدرسة الانفتاح على عالم أبي تمام من منظور نقدي حديث، يصحح أخطاء القدماء ويطرح تصوراته الإيجابية في اقترابه من هذا العالم. ومن هؤلاء الدارسين اليافي وعلي وقد أشرنا إليهما من قبل، ومنهم كذلك حسين الواد وسعيد السريحي.

أما الواد[49] فيرى أنه لولا أدونيس لظل أبو تمام مندرجاً ضمن المتن الشعري وفقاً للغرض التعليمي في النقد القديم. وينظر الواد كذلك إلى أبي تمام واختياراته اللغوية في شعره من منظور الحداثة التي تمعن النظر في علاقة الشعر باللغة لتتخذ منها عديد المواقف، وخصوصاً في مسلك الشعراء الذين اشتغلوا بالتنظير مثل مالارميه وبودلير وفاليري، ومسلك الفلاسفة الظواهريين مثل بونتي متكئاً على هوسرل وهيدجر، وجادامر، وقد أسهمت جميعاً إسهاماً فعالا في إثراء النظرة إلى الأشعار بتذليل صعاب كانت تتوعر على دارسيها ولا تزال.[50]

يرى الواد أن موقف القدماء يمكن أن يتلخص في مسألتين: الأولى، مسألة الألفاظ الغريبة الوحشية والبدوية وهل يجوز للشاعر ''الحضري'' و''الأعرابي'' أن يوردها في شعره. والأخرى، البديع الذي لم يستطب القدماء الإكثار منه على العكس من مسلك أبي تمام بطبيعة الحال.

أما بالنسبة إلى المسألة الأولى فيذكر الواد أن القدماء حكموا فيها من منظور مبدأ الاستعمال. فـ''الغريب غريبان. غريب يجوز لشعراء الحواضر استعماله وهو الألفاظ التي سقطت من استعمال الحاضرة وظلت متداولة في استعمال البوادي. وغريب يجوز

[48] أدونيس، **الثابت والمتحول**، ص٢١٣.

[49] حسين الواد، **اللغة الشعر في ديوان أبي تمام**، تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٩٧.

[50] الواد، **اللغة الشعر**، ص٢٩-٣٠.

لشعراء البادية لا غير استعماله وهو الذي كان مستعملاً لدى أهل البادية ثم سقط من الاستعمال.''[51] ويرى الواد أن هذه النظرة إلى اللغة، بما فيها من استهجان لاستعمال الغريب، لا يليق تحكيمها في الشعر فهي تخرج عن نطاق الحكم بالجودة. وهو يرى أن التنافر والتباعد ليسا مما يقتصر على الوحشي والمأنوس من الألفاظ فهو موجود كثيراً في المستعمل الأهلي، ''ولكنها نظرة تعتمد الجزء الذي يندرج في الكل وتعتقد في أن التوسط خير دائماً من الشطط.''[52]

بالنسبة إلى المسألة الأخرى، البديع، يرى الواد أن أبا تمام اختار للبديع، كما اختار من قبل للغريب، أن ينشرا على قصائده ظلالاً وافرة حيَّرت أهل الثقافة وأزعجتهم. ومن ثم راح الواد يعطي أمثلة من أشعار أبي تمام التي عابها القدماء وينطلق إلى أمثلة أوفر[53] لبيان ''تلك اللغة الأساسية المنتقاة التي تكاد تنطق بلسان حال العالم''[54] وتأسر الناظر في شعر أبي تمام أول ما تأسر. فالواد هنا على وعي واضح بخصوصية أبي تمام في شعره ومختاراته، وعلى وعي بالمسائل الأساسية التي أزعجت القدماء في شعره، كما هو على وعي بجوهر الإشكالية، أي العلاقة المعقدة بين القديم والجديد، التي يثيرها شعر أبي تمام بما فيها من 'شعرية' حداثية تربط بين الشعر واللغة كي تنطق بلسان حال العالم، على حد تعبيره.

أما سعيد السريحي فله كتابان يتصلان بأبي تمام اتصالاً أساسيًّا: الأول، عن **شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد** (١٩٨٣)،[55] والآخر، بعنوان **حركة اللغة الشعرية: مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي**، وقد أشرنا إليه أعلاه. في الكتاب الأول سارت الدراسة في اتجاهين: الأول، تاريخي تقويمي لموقف النقاد

---

[51] الواد، **اللغة الشعر**، ص١٣.

[52] الواد، **اللغة الشعر**، ص١٥–١٦.

[53] الواد، **اللغة الشعر**، ص١٧–٢٩.

[54] الواد، **اللغة الشعر**، ص٣٧، وانظر بالتالي ص٣٧–١١٣.

[55] سعيد مصلح السريحي، **شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد**، جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٣.

والبلاغيين من شعر أبي تمام، وهو، في الوقت نفسه، نقدي تحليلي لشعر أبي تمام من جهة النقد التقليدي حيث استمرت معايير الفكر النقدي والبلاغي القديم لدى نقاد في القرن العشرين الميلادي مثل العقاد ومندور وغيرهما. وهو يضيف إلى معايير القدماء هذه معيارية الحتمية العلمية الوافدة من تين وبيف وتجلّت في أعمال دارسي الأدب مثل شوقي ضيف وطه حسين والبهبيتي والربداوي وغيرهم. والاتجاه الثاني يشمل دراسات تحرَّت تطبيق المنهج النقدي الحديث في الكشف عن أبعاد الرؤية الشعرية عند أبي تمام بعيداً عن معايير الاتجاه الأول. ومن أصحاب هذا الاتجاه الثاني أدونيس واليافي وقد ذكرناهما من قبل. وهو ينطلق من انصراف هؤلاء النقاد عن بحث الظواهر التي عابها القدماء على أبي تمام بحثاً مستفيضاً إلى تناولها تناولاً حديثاً يكشف ما تشتمل عليها من أصالة في الرؤية تعطي أبيات أبي تمام سمة التفرد والتميز. وهكذا يمضي السريحي في ثلاثة فصول إلى تحليل بنائي للأبيات المشكلة من شعر أبي تمام، وتحليل للاستعارة والجناس والطباق، وأخيراً تحليل الخصائص الأسلوبية وموسيقى شعر أبي تمام.

وأول ملاحظة هنا هو تركيز السريحي على ''أبيات'' مفردة وليس على قصائد كاملة من شعر أبي تمام. وهو في فصله عن ابن المعتز[٥٦] يرصد تخبط أحكام ابن المعتز في أبيات أبي تمام وشعره دون إشارة إلى ''المذهب الكلامي'' وإشكاليته في أنواع البديع لدى ابن المعتز وأهميته في شعر أبي تمام، وهذه الملاحظة تنطبق على الكتاب كله كما تنطبق على كتابه الآخر عن شعر المحدثين في العصر العباسي. والسريحي يرى أن ابن المعتز في نقده لأبي تمام كان مخلصاً لثقافة عصره النقدية مستسلماً لمعاييرها في الحكم على الشعر والشعراء،[٥٧] ولكنه (أي السريحي) لم يضع هذه الثقافة في سياقها التاريخي الفعلي (هيمنة فكر أهل السنة) في مقابل الحقبة السابقة حيث ساد الاعتزال في بيئة البصرة وكان له تأثير واضح في ثقافة الحقبة كلها.

---

[٥٦] السريحي، **شعر أبي تمام**، ص٦٣–٧٥.

[٥٧] السريحي، **شعر أبي تمام**، ص٧٥.

وهو ينتبه في الكتاب الثاني كذلك إلى كلية القصيدة في شعر المحدثين من خلال تحليل نماذج من بشار حيث يحلل له قصيدتين من منظور الغموض في شعر المحدثين.[٥٨] كما يشير في خاتمته إلى فضل شعر المحدثين في قيام النقد الأدبي باعتباره علماً يبحث في سرّ الشعر ويحاول الوصول إلى إدراك معناه وجماله.[٥٩] ولكنه، مع ذلك، لم يشر إلى سيطرة مفهوم الصنعة على أولئك النقاد والدارسين ونظرتهم إلى شعر المحدثين من خلاله. ومهما يكن من أمر، فإن كتاب السريحي هذا يعد محاولة للخروج من هذا المأزق بحثاً عن منهج جديد يؤمن

بأصالة اللغة الشعرية وأصالة معالمها ومظاهرها باعتبارها تجليات لنشاط اللغة وحركتها ومن ثم البحث عن المعنى باعتباره محصلة لتشابك هذه العالم وتداخلها.[٦٠]

أخيراً، بالنسبة إلى هذا الجزء الأول من الكتاب الراهن، نأتي إلى مقالة مهمة لسعود الرحيلي بعنوان ‘‘رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع ولتحديد بداياته،’’[١٩٩٥].[٦١] تعود أهمية المقالة إلى أنها تتعرض بشكل مباشر للفصل الأول من هذا الكتاب عندما نشر أولاً في صورة مقالة بالإنجليزية في ١٩٨١. والرحيلي يتفق مع ستيتكيفيتش في رؤيتها للبديع ويعتبر هذه الرؤية ‘‘أول تحدٍّ صريح لنظرية البديع عند ابن المعتز.’’[٦٢] ولكنه يأخذ عليها تجاهلها البحث المتقصي في علاقة مسلم بن الوليد بعلم الكلام، مع أنه أول من اتخذ البديع مذهباً شعريًا في نظر أكثر النقاد القدماء وذلك في مقابل تركيزها على علاقة بشار بعلم الكلام.[٦٣] ويركز الرحيلي على **المذهب الكلامي** بوصفه أحد نقاط التلاقي بين دراسته ودراسة ستيتكيفيتش. وهو بهذا يكاد يكون

---

[٥٨] السريحي، **حركة اللغة الشعرية**، ص١٣٣–١٦٠.

[٥٩] السريحي، **حركة اللغة الشعرية**، ص٣٣٥–٣٣٧.

[٦٠] السريحي، **حركة اللغة الشعرية**، ص٣٣٦.

[٦١] سعود بن دخيل الرحيلي، ‘‘رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع ولتحديد بداياته،’’ **الدارة**، العدد ٤، السنة ٢١، رجب–شعبان–رمضان، ١٤١٦، ص١٤٨–١٨٢.

[٦٢] الرحيلي، ‘‘رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع،’’ ص١٥٠.

[٦٣] الرحيلي، ‘‘رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع،’’ ص١٥٣.

الباحث العربي الوحيد الذي يتعرض للمذهب الكلامي بصورة نقدية صريحة ومتفقة مع الطرح الذي نجده في الكتاب الراهن.

أما بخصوص مسلم بن الوليد فيرى الرحيلي أنه يمثل المرحلة القصدية المذهبية في وعيه بالظاهرة البديعية وتأصيلها. وهو يخصص جزءاً من دراسته لمسلم ويحلِّل كلام القدماء عنه في سياق ريادته للظاهرة البديعية ويحلل قطعة طويلة (من عشرين بيتاً) من نهاية قصيدة تبلغ سبعة وثلاثين بيتاً.[٦٤] ويفعل الشيء نفسه مع بشار، ذاهباً إلى أن ما وصل إليه من نتائج لا يختلف عما رآه القدماء في مسلم وبشار ولكنه زاد عليهم تأكيد النتائج من خلال تحليل النصوص الشعرية.[٦٥]

يرى الرحيلي في ثنايا مقالته أن

المذهب الكلامي باب واسع يشمل العملية الجدلية على مستوى اللغة القائمة على كثافة التجانس والتضاد، وعلى مستوى الفكر الجدلي القائم على الاستدلال والتعليل والتمثيل. والمذهب الكلامي من هذا المنظور يمثل أقصى امتداد لعلم الكلام والفلسفة في اللغة الشعرية، ولهذا لا نراه بصورة تلفت النظر إلا في شعر أبي تمام ثم في شعر المتنبي بصورة أشد وضوحاً.[٦٦]

ويقترح:

معياراً نقديًّا نستدل من خلاله على درجة الوعي بالظاهرة البديعية عند بشار، وعلى وصول هذا الوعي إلى القصدية المذهبية عند مسلم بن الوليد. هذا المعيار يتشكل من ثلاثة أطراف هي: الانتشار، والكثافة، والميل إلى التجريد الذهني. والمقصود بالانتشار امتداد البديع على مساحة القصيدة كلها بحيث لا يكاد يخلو بيت منه، وتعني الكثافة تزاحم العناصر البديعية وتعددها في البيت الواحد. أما الميل إلى التعقيد والتجريد، فالمقصود به تشابك العناصر وتداخلها والميل إلى الذهنية في رسم الصورة الشعرية بحيث يحتاج المتلقي إلى التأويل والاستدلال العقلي في إدراكها.[٦٧]

---

[٦٤] الرحيلي، ''رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع،'' ص١٥٨-١٦٨.

[٦٥] الرحيلي، ''رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع،'' ص١٦٨-١٧٦.

[٦٦] الرحيلي، ''رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع،'' ص١٥٥.

[٦٧] الرحيلي، ''رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع،'' ص١٥٧.

وهو يرى أن هذا المعيار المركّب لا يمكن إجراؤه بصورة كاملة إلا من خلال تطبيقه على مقطوعات طويلة، كما أنه معيار تكاملي بمعنى أهمية بروز الأطراف الثلاثة مجتمعة في نص واحد كي تدلّ على القصدية والمذهبية واكتمال الوعي. وهو يطبق ذلك على مسلم وبشار، كما أشرنا أعلاه. وفي الوقت نفسه يشير إلى تأثر مسلم المحتمل بأخيه وأستاذه سليمان الأعمى الذي كان تلميذاً لبشار. ومن هذا المنطلق يذهب إلى عرض أقوال القدماء عن ريادة مسلم وبشار لمذهب البديع وانحصارها فيهما، ويسعى إلى إثبات ريادة مسلم من خلال تحليل القطعة التي أشرنا إليها أعلاه من خلال المعيار الثلاثي الذي اقترحه. وهو هنا يقترح كذلك أن تعد قصيدة مسلم التي مطلعها:

أُجرِرتُ حَبلَ خَليعٍ في الصِبا غَزِلِ   وَشَمَّرَت هِمَمُ العُذّالِ في العَذَلِ

أول قصيدة بديعية واضحة المعالم في تاريخ الشعر العربي.[٦٨] وهذا يستدعي موقف المؤلفة من مسلم وموقف طه حسين مما أشرنا إليه أعلاه.

وبالنسبة إلى بشار يرى الرحيلي أنه ارتبط بعلم الكلام الذي كان المعتزلة يرتبطون به كذلك. وإن كان بشار اعتنق منه جانب المجون الذي أشرنا إليه من خلال كلام عز الدين إسماعيل أعلاه. ويضيف الرحيلي بعداً ذاتياً لدى بشار في اتجاهه إلى البديع بالإضافة إلى البعد التاريخي الثقافي؛ أي كونه بصيراً.

هكذا وجدنا في هذا العرض للكتابات النقدية العربية المعاصرة التي ألَمّتْ بموضوع الجزء الأول من الكتاب الراهن وعياً واضحاً بفن الشعر لدى أبي تمام وجدليته والصنعة الكتابية فيه بناء على وعيهم بالتقابل بين البداوة والحضارة في السياق التاريخي والثقافي والعقلي الذي نشأ أبو تمام في ظلاله في القرن الثالث للهجرة. وهكذا وقف أصحاب هذه الكتابات على سوء فهم القدماء لاستعارات أبي تمام وحاولوا أن يعيدوا النظر فيه وفي غيرها في ضوء نقدي حديث وحداثي، وإن لم نجد اهتماماً كافياً بتناول القصيدة كاملة في هذا الصدد. وكانت مقالة الرحيلي احتكاكاً مباشراً بالفصل الأول من الكتاب الراهن، وقد رأينا فيها تفاعلاً نقديًّا إيجابيًّا، استوعب فيه صاحبه

---

[٦٨] الرحيلي، ''رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع،'' ص١٥٧–١٥٨.

تجارب القدماء والمحدثين كي ينطلق إلى أفق أرحب في النظر إلى شعر أبي تمام وما أثاره من إشكالية نقدية في القديم والحديث.

ملخص الجزء الثاني (شاعر المديح في بلاط الخلفاء)

في الجزء الثاني من الكتاب الراهن تقترح المؤلفة سوزان ستيتكيفيتش أن نتجاوز مناقشة الأبيات المفردة كي نعرض لتحويل أبي تمام البنية الكلية للقصيدة من وعاء طقوسي للتقليد الشعري الجاهلي إلى أداة تفسيرية لإحياء ذلك التقليد حتى يصبح وسيلة لتفسير الأحداث المعاصرة. ويتكوَّن هذا الجزء من قراءة فاحصة لخمس من قصائد المدح الكبرى في شعر أبي تمام. ويعرض هذا الجزء أولاً الدور الطقوسي الجديد للقصيدة البلاطية العباسية: أي إضفاء المشروعية على الهيمنة العباسية من خلال دمج التقليدين الشعريين الجاهلي والإسلامي معاً. كما يعرض ثانياً كيف أنجز أبو تمام، من خلال معالجة البنية الطقوسية التحتية لشكل القصيدة الكلاسيكية، تعبيراً شعريًّا عن السيادة الإسلامية العباسية التي كان لها أثر كبير في استيعاب الشعر الجاهلي القبلي الطقوسي من جديد ضمن نموذج أكبر من طقوس الشرق الأوسط القديمة عن الملكية المقدسة.

أما مدخل المؤلفة في هذا الجزء فيقوم على عدد من الجهود النقدية المعاصرة ومعظمها باللغة الإنجليزية. وهي تقترح في تحليل قصائد المدح لدى أبي تمام في بلاط الخلافة الإسلامية أن القصيدة ليس مجرد ''طقس'' من حيث الوظيفة والتيمات فحسب، بل من حيث البنية كذلك. وهذا يعني، في ضوء اشتغالها على الشعر الجاهلي من منظور الطقوس الشعائرية، وفيما بعد (أي بعد نشرها الكتاب الراهن في ١٩٩١) في ضوء عملها في الشعر الجاهلي والأموي والعباسي والأندلسي، أن النمط الثلاثي (نسيب–رحيل–مديح/فخر) للقصيدة العربية الكلاسيكية هو تعبير أدبي عن بنية ثلاثية لطقس العبور كما صاغه كلٌّ من أرنولد فَنْ جِنب A. van Gennep وهنري هوبرت H. Hubert ومارسيل ماوس M. Mauss وصياغتهما لطقوس التضحية، وما ترتب على ذلك من أعمال كل من ماري دوجلاس Mary Douglas وفيكتور تيرنر Victor Turner.

بالنسبة إلى قصائد أبي تمام يسلم تطبيق هذا النموذج للتحليل إلى نتيجتين: الأولى، أنه يكشف كيف استخدم الشاعر البنيات والصور التقليدية كي يحوِّل الأفعال الحربية والسياسية المعاصرة إلى طقوس خلاصية للتدنيس والتطهير، وللتضحية والفداء وإلى تخليد الانتصارات الإسلامية في شكل أسطوري. والثانية، ترى المؤلفة أنه باستطاعتنا، بعد أن أسسنا موازاة بنيوية بين القصيدة الجاهلية وطقوس الشرق الأدنى القديم، أن نرى أن الخليفة العباسي في القصيدة العباسية، بتوليه دور الملك الأسطوري المضحي، مجازيًّا على الأقل، لا يزال مع ذلك المنتقم البطولي للجاهلية الذي يعيد إخصاب العشيرة من خلال سلب العدو وسفك دمائه. وفي عبارة أخرى، فإن قصيدة المدح البلاطية العباسية، لا تمثل، على يد أبي تمام، بنية شعرية جديدة بشكل مطلق، بل هي بالأحرى امتداد مجازي للقصيدة الجاهلية القديمة.

وهكذا تنتهي المؤلفة في تحليلها للقصائد الخمس في هذا الجزء إلى أن إعادة النظر إلى هذه القصائد تكشف عن حرية أبي تمام المتنامية في التعامل مع الصور الشعرية التقليدية والمكوِّنات البنيوية للقصيدة الكلاسيكية كما تكشفُ عن قدرته المتنامية على إدماج الماضي الأدبي والحاضر السياسي في خطاب أدبي جديد ومتماسك على أساس البنية الطقوسية العميقة—النموذج الأصلي للتضحية كما عُرِفَ في الشرق الأدنى القديم—والذي لا تمثِل بنية القصيدة التقليدية إلاّ مظهراً واحداً له. وهكذا فإن كثيراً مما دعوناه 'التوسيعات المجازية' أو 'الامتدادات الاستعارية' التي أبدعها أبو تمام في أثناء استيعابه المعاني الشعرية العربية التقليدية هي في النهاية إعادة تأسيس لهذه المعاني في أصولها الشرقية القديمة.

إن وعي أبي تمام بحيوية التقليد الشعري ومرونته هو الذي مكنّه—أولاً من خلال الفهم المنطقي والمجازي واللغوي للمعاني الشعرية التقليدية، وفيما بعد من خلال البنية الكلية للقصيدة—من الإحاطة بعناصر شعرية وأفكار جديدة. فات النقاد العرب إدراكها في العصور الوسطى مثل الآمدي بمفهومه السكوني والمحدود عن الشعر العربي. وهكذا لم يكن بوسع هؤلاء النقاد أن يدركوا العامل المشترك وراء إنجاز أبي تمام الأدبي في كليته: بمعنى أنهم لم يدركوا أن العمليات الذهنية نفسها مثل الاستعارة والطباق،

التي أنتجت التعبير الشعري المحدث لدى أبي تمام (ديوان شعره) هي كذلك وسائله في إدراك التقليد الأدبي العربي، ومن ثم فهي أسس اختياره وترتيبه لما أصبح أكثر اختيارات الشعر العربي شهرة وشيوعاً، **ديوان الحماسة**، الذي سوف تتناوله في الجزء الثالث من الكتاب.

تعليقات حول الجزء الثاني (شاعر المديح في بلاط الخلفاء)

ذكرنا في استعراض الدراسات السابقة واللاحقة عن موضوعات الجزء الأول بعض ما يتصل بالتفات بعض النقاد العرب المعاصرين إلى أهمية أخذ القصيدة كاملة في الحديث عن قضايا الشعر، وقيام البعض الآخر ببحث البنية الإيقاعية والدلالية للقصيدة في شعر أبي تمام، وتحليل قصائد كاملة له، مثل المصري وبدوي وزيد.[٦٩] ولا شك أن ثمة تحليلات كثيرة لقصائد من شعر أبي تمام في أعمال أخرى. كما أن الالتفات إلى أبيات بعينها من شعره في القديم والحديث لا تعني عدم الوعي بالنص الشعري في كليته. وبالرغم من أهمية الوعي 'النصي' هذه فإن المسألة ينبغي ألا تقف عند هذا بل يجب أن تتجاوزه، أو تمتد به إلى تكوين مدخل نقدي متماسك إلى تحليل القصيدة نفسها بوصفها قصيدة. وسوف نرى في الكتاب الراهن أن مؤلفته قامت بهذا بصورة باهرة ومقنعة، جامعة بين الوعي بكلية القصيدة والقدرة على إثبات هذا الوعي بطريقة عملية أصيلة في ضوء مدخلها الأساسي عن البديع وعمود الشعر والتقابل بين الشفوية والكتابية، كما تناولت بالتحليل، في الجزء الأول، بعض الاستعارات التي أخذها القدماء على أبي تمام وبيَّنَتْ كيف أخطأ القدماء في فهمها وكيف يمكن تبريرها من منظور النقد المعاصر.

وكما رأينا فإن بعض النقاد العرب المعاصرين أدرك هذه القضايا في عمله عن أبي تمام ولمسها بعضهم بوعي نقدي متميز، على نحو ما وجدنا لدى اليافي والبهبيتي

---

[٦٩] انظر كذلك أطروحة ماجستير لمحمد أمجد محمد عبد الحافظ، **دور التراكيب اللغوية في إقامة البنية المجازية في شعر أبي تمام**، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٤.

وبدوي والرحيلي بالرغم من عدم التفات معظمهم إلى المذهب الكلامي بصفة خاصة. وبعض أولئك النقاد المتميزين تجاهل هذا المذهب تماماً وإن كان إدراكهم النقدي للإشكالية الأساسية في فهم القدماء لاستعارات أبي تمام إدراكاً سليماً من واقع وعيهم جميعاً بـ'حضرية' أبي تمام في مقابل 'بدوية' الشعر القديم، ومن واقع فهمهم الصحيح للاستعارة في النظرية النقدية الحديثة. وقد فعلوا هذا سواء أكان اهتمامهم محصوراً في أبيات بعينها من شعر أبي تمام أم موجهاً نحو تحليل قصائد كاملة له. وسوف نطرح بعض الملاحظات الإضافية عن القضايا المشار إليها هنا في التعليق النهائي على الكتاب بعد عرض الجزء الثالث وما قام حول موضوعه من دراسات سابقة ولاحقة.

ملخص الجزء الثالث (أبو تمام والحماسة)

يحلِّل الجزء الثالث البنية الشكلية لمختارات الحماسة في علاقتها بطرق تصنيف كلٍ من كتب الحديث النبوي والمختارات الشعرية الكلاسيكية. لقد كانت الحماسة الاختيار الشعري الأول الذي يُبْنَى ''على الأبواب'' وقد سُمِّي باسم أول فصوله وأطولها. وقامت شروح عديدة على الحماسة، تزيد على الأربعين شرحاً لعلماء الأدب واللغة والنقد، منهم أربعة شرحوا أيضا ديوان أبي تمام مما يشير إلى وعي نقديّ منهم بالعلاقة بين شعر أبي تمام واختياره. وترى المؤلفة في تقديمها للجزء الثالث أن الباحثين المعاصرين لم ينجزوا بعد فهماً متماسكاً أو مقنعاً للبنية المبدعة للحماسة، وهي بنية أصبحت فيما بعد نموذجاً لاختيارات تالية. وترجع المؤلفة فشل الباحثين في هذا إلى عدم اهتمامهم بوضع الحماسة بشكل مناسب في سياقها الثقافي- التاريخي، وإلى عدم البحث فيما وراء الحماسة عن الحساسية الشعرية نفسها التي انبثق عنها ديوان أبي تمام أو عدم إدراك هذه الحساسية. وتركز المؤلفة في مناقشتها للحماسة على هاتين المنطقتين.

تعقد المؤلفة في الفصل الأول من هذا الجزء مقارنة مهمة بين عملية الجمع والتدوين في كل من الحديث النبوي والشعر حيث ترصد تطور الشكل العلمي والأدبي

الذي جُمِعَ فيه كلٌّ من الحديث النبوي والشعر العربي القديم بداية من الشكل الأول الذي كان فيه ترتيب المادة 'على الرجال' مما عُرِفَ في نطاق الحديث بنمط المسند (مسند الطيالسي ومسند أحمد بن حنبل والأصمعيات)، إلى الشكل الآخر الذي تُرَتَّبُ فيه المادة حسب الموضوعات 'على الأبواب' وهو ما ظهر للمرة الأولى في مصنفات الحديث الستة المعروفة في سياق الحديث وفي حماسة أبي تمام في سياق الشعر. وهي ترى أن هذا الانتقال لم يكن مقصوراً على مجرد التغيير في الشكل لأغراض عملية بل كان انعكاساً أبعد للتغير في مبدأ الإثبات من الإسناد إلى الإجماع. وهي ترى أن ''إجماع الأمة' ظهر لأول مرة في هذه الحقبة التاريخية في القرنين الثاني والثالث للهجرة. فالبخاري ومسلم وغيرهما من أصحاب الكتب الستة وإن حافظوا على السند بوصفه المبدأ الأساسي في صحة الحديث إلا أنهم جمعوا في كتبهم ما كان معترفاً بصحته بين أهل السنة في عصرهم. **وتؤكد المؤلفة هنا أن التمييز في المبدأين في جمع الحديث وجمع الشعر ليس تمييزاً مطلقاً وإنما هو تمييز في الاتجاه أو القصد في الجمع والاختيار بصفة عامة.** [التأكيد من صنعي]

والمؤلفة نفسها ترى في آخر الفصل الثاني عشر، **تأليف الحماسة ومفهومها**، أن ما أنجزته كتب الحديث بالنسبة إلى مفهوم السنة أنجزته كذلك اختيارات الشعر، وخصوصاً **الحماسة**، من إثبات التقليد الأدبي والإحساس بالـ'العروبة'. ذلك أن إزاحة الحواجز القبلية والحدود المحلية والتاريخية في الأدب والثقافة التي أنجزتها الحماسة، أُنْجِزَتْ في الحديث النبوي إلى حد كبير من خلال 'طلب الحديث،' أي عادة الرحلة إلى بلاد شاسعة وثغور بعيدة لسماع الأحاديث مباشرة من رواتها في مختلف أنحاء العالم الإسلامي. وهكذا أدَّتْ كتب الحديث النبوي على المستوى الديني الوظائف نفسها التي أدَّتها اختيارات الشعر على المستوى الثقافي أو القومي.

في الفصل الثالث عشر تعرض المؤلفة لـ**باب الحماسة** وتقف على الحماسة في مفهومها الأوسع (التشدُّد في الأحوال ديناً ودنيا) أي بوصفها المثل الأعلى للسلوك كما تقف عليها في مفهومها الشعري (الشدة الأخَّاذة في التعبير القولي) أي بوصفها المثل

الأعلى في الشعر. أما المعنى المحدود للحماسة بما هي شجاعة أو بسالة في ميدان الحرب فليس سوى جزء من نظام القيم الأخلاقي والجمالي الشامل لها. وتحلِّل المؤلفة أمثلة من الحماسة تكشف عن تداخل كل هذه المفاهيم بتفرعاتها المختلفة داخل تلك الأمثلة من القطع الشعرية والقصائد الكاملة. ففي القطع أو الشذرات الشعرية في الحماسة ترى المؤلفة خلاصات وعصارات أو تنويعات وامتدادات على التيمات المكوِّنة للمفهوم الأشمل للحماسة. إن الحكم على تحليل المؤلفة لأمثلة من الحماسة في باب الحماسة وفي غيره من الأبواب يحكمه إذن منطلق أساسي (مفهوم الحماسة الجامع لأبوابها المختلفة) وهي تهتم بالأخبار المروية عن الشعراء وعن القصائد في تحليلها، كما تُعْنَى بالكشف عن البعد الاستعاري في تلك الأمثلة والبعد الطقوسي كذلك وهو ما فعلته في تحليلها للقصائد الخمس لأبي تمام في الجزء الثاني. وهي تتناول كلَّ باب من أبواب الحماسة غير منعزل عن غيره وتعرض لأمثلة من بعض الأبواب الرئيسة التي تكشف فيها العلاقاتُ الموضوعاتية الاستعارية والضدية بين القصائد عن العمليات الفكرية والتكنيكات الأدبية التي أنتجت كلاً من ديوان الحماسة وديوان أبي تمام.

تتضح هذه النقطة الأخيرة وضوحاً أكثر في المقارنة التي تعقدها المؤلفة بين حماسة أبي تمام وحماسة البحتري في خاتمة هذا الجزء. لقد كوَّن أبو تمام، كما أوضحنا، الحماسةَ على أساس عدد محدود (أحد عشر) باباً تجمع بينها شبكة واسعة ومعقدة من العلاقات المجازية والجدلية ومن ثم أخرج لنا بياناً شعريًا وأدبيًا أعطاه بنيةً وحبكةً من خلال وسائل أدبية وشعرية صرف. أما حماسة البحتري فهي مُؤَلَّفَة، في المقابل، تأليفاً صارماً على نمط المصنَّف في كتب الحديث النبوي. فهذه الكتب مُرَتَّبة من خلال قوائم دقيقة ومعيَّنة لموضوعات الفقه، ومن ثم ترد الأحاديث المتعلقة بكل موضوع. وبالطريقة نفسها وصل تبويب البحتري لموضوعات الشعر العربي إلى ١٧٤ عنواناً وأورد مقطعات أو مختارات من الشعر تمثيلاً لكل موضوع. وهي تفضل، في صدد تعليقها على بعض الآراء التي ترى أن البحتري قد طوَّر من فن الاختيار الشعري، أن ترتيبَ البحتري للحماسة ترتيب آلِيٌّ وأن البحتري أسهم في تدهور الحماسة أكثر مما أسهم في تطورها بوصفها نوعاً أدبيًا. وعلى العكس من طريقة أبي تمام في اتساع أبوابه

التي تمتد مفهوميًّا ومجازيًّا، وكذلك جدليًّا، كي يحيط بنظام كُلِّي من القيم والتقليد الأدبي، فإن تصنيفات البحتري لمادة اختياره هي موضوعات محدودة تحديداً دقيقاً وغير مترابطة، ومُسْتَشْهَدٌ عليها بأمثلة مباشرة وحرفية. ولذلك لا نجد تطوراً أو توسُّعاً في البعد الاستعاري أو المجازي، بل ركوداً منظَّماً وزخماً شعريًّا قليلاً، ونفتقد إلى أي دوائر للدلالة أكثر انداحاً؛ كما أننا لا نجد صلات نمطية نموذجية رمزية أو طقوسية يمكن أن تُشَكِّلَ من الأمثلة والأبواب العديدة خطاباً أدبيًّا موحَّداً عن التقليد الشعري ونظام القيم الذي قام عليه هذا التقليد. أما الترتيب الجدلي العرَضي للأبواب فهو عبارة عن متقابلات معزولة وآلية لا تعكس أي تقدُّم جدلي شامل في العمل بكلِّيته كما لا تسهم في هذا التقدُّم. إن ما نشهده في حماسة البحتري ليس تطوراً في النوع الأدبي للحماسة كما يحب بعض المعاصرين أن يراه، بل على النقيض من ذلك ترى ستيتكيفيتش فيها انحرافاً عن الاختيار الأدبي التأويلي كما هو لدى أبي تمام في اتجاه ديوان المعاني—أي مجرد كتاب تعليمي أو دليل في الموضوعات الشعرية. وهذا واضح من مجرَّد النظر في عناوين أبواب حماسة البحتري.

إن مفهوم التقليد الأدبي من منظور أبي تمام مفهوم حيوي صرف. فأبو تمام، كما يتضح من العلاقات بين القصائد وترتيبها في الحماسة، لا يفهم الشعر من حيث هو صور ومعاني شعرية محدَّدة ومتمايزة، وإنما يفهمه من حيث هو نظام مولِّد للقيم والأفكار، يؤدي فيه مفهومٌ واحدٌ أو صورةٌ واحدةٌ إلى أخرى على نحو مجازيٍّ وجدليٍّ. إن عمليات التفكير القياسية والجدلية التي مكَّنَتْ أبا تمام من أن يتلاعب بالصورة التقليدية والعناصر المعنوية وحتى البنيوية للقصيدة الكلاسيكية في إنتاج شعره نفسه قد مَكَّنَتْهُ أيضاً من أن يدرك ويعبِّرَ في الحماسة عن شبكة أكثر غنىً ورهافةً تجمع بين أكثر الصور الشعرية تبايناً وأكثر أصوات الماضي العربي تنافراً في خطاب شعري وما وراء الشعري متكامل وممتع للعقول المدركة.

تعليقات حول الجزء الثالث (أبو تمام والحماسة)

حظيت حماسة أبي تمام ببعض التناول النقدي وقد أشارت المؤلفة في الكتاب إلى بعض هذا التناول وهو في معظمه إن لم يكن كلُّه بالإنجليزية. ونحن نستطيع أن نرصد خمس أو ست أطروحات أكاديمية بالعربية بين ١٩٧٣ و١٩٨٨، بالإضافة إلى بعض الفصول المهمة، عن حماسة أبي تمام وتحقيقها ودراستها ومقارنتها بأشعاره أو بحماسة البحتري، أو مقارنة شعر أبي تمام نفسه بشعر البحتري.[٧٠] ونكتفي هنا بنموذجين رئيسين: أطروحة عبد البديع عراق عن **دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفنية** (١٩٩٨، وتاريخ الأطروحة ١٩٧٩)[٧١]، وفصل مهم لمحمد العمري نعرض له بعد ذلك.

يشير عراق إلى البعد التاريخي القومي في جمع الحماسة قديماً والاهتمام البحثي بها حديثاً من حيث الضعف العربي أمام القوى الخارجية المنتهكة لكرامته.[٧٢] كما يشير إلى أحد الأبعاد الاجتماعية-الاقتصادية في أشعار الحماسة من جهة علاقة الفقير بالغني من منظور الشعر العربي.[٧٣] وهو على وعي بأن مفهوم الحماسة واسع المدى،

---

[٧٠] انظر على سبيل المثال: محمد بركات حمدي، **أبو تمام بين أشعاره وحماسته**، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر (القاهرة)، كلية اللغة العربية، ١٩٧٣. ومن الواضح أن صاحب هذه الأطروحة على وعي نقدي كبير بالعلاقة بين شعر أبي تمام وحماسته، من خلال النقول التي يقتبسها منه عبد البديع عراق الذي سوف نشير إلى أطروحته في هامش تالٍ. وانظر رشاد عبد النبي عبده، **كتاب 'الحماسة' بين أبي تمام والبحتري: دراسة وتحليل وموازنة**، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر (القاهرة)، كلية اللغة العربية، ١٩٨٤. وانظر قاسم مومني **الموازنة بين أبي تمام والبحتري: تحليل ودراسة**، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة (آفاق عربية)، والدار المغربية للنشر، ١٩٨٥.

[٧١] عبد البديع محمد عراق، **دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفنية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

[٧٢] عراق، **دواوين الحماسة**، ص٥ وانظر ص٥٥، حيث يشير إلى عودة ظاهرة المختارات الشعرية مع حركة النهضة الحديثة مثل مختارات البارودي، وانظر كذلك ص٢١٣، وص٢٧٤.

[٧٣] عراق، **دواوين الحماسة**، ص٩٥، كما يشير إلى الهدف الأخلاقي في حماسة البحتري، ص٢٨٠، وفي حماسة ابن الشجري، ص٣٩٥.

متعدد النواحي يحتمل شعر الفخر والنجدة ووصف المعارك وغيرها ويجمع بين أبواب الحماسة، كما يشير إلى وعي المرزوقي وبعض المؤلفين العرب المعاصرين بهذا المفهوم. وهو يعمِّم هذا على أصحاب الحماسات المختلفة من منظور السعة والشمول والتغليب.[٧٤] ويثير عراق كذلك قضية تغيير نصوص الشعر عند أبي تمام في الحماسة ويورد إشارة المرزوقي إلى ذلك وامتداحه إياها، في مقابل العسكري الذي ‘‘لا يتهم’’ أبا تمام بهذا التغيير.[٧٥]

ودراسة عراق دراسة جدية بشكل واضح وملاحظاته قيمة حول تكرار بعض القطع في حماسة أبي تمام، وتقطيع أوصال القصيدة عند البحتري في مقابل أبي تمام الذي كان أكثر أصحاب الحماسات في اختيار قصائد كاملة وأقلهم في اختيار الأبيات المفردة.[٧٦] ومع ذلك فإن لعراق بعض الآراء التي تناقض ما ذهبت إليه ستيتكيفيتش وخصوصاً في كلامه عن حماسة البحتري. فهو يرى فيها تجديداً فنيًّا رائعاً، ولا يعيب على البحتري منهجه خالطاً بين ترتيب الاختيار على حسب معاني الشعر وكثرة أبواب حماسته، مستشهداً في ذلك بآراء بعض المعاصرين،[٧٧] وكان قد رأى قبل ذلك بعدة صفحات أن الرغبة في التجديد ربما كانت أساس خطة البحتري في ترتيب أبواب حماسته، ومحاولة إضافة شيء إلى ما فعله أستاذه أبو تمام.[٧٨]

وهكذا بالرغم من أن دراسة عراق تفتقد إلى الرؤية النقدية الكافية للتمييز بين دلالة مفهوم الحماسة من منظور أبي تمام والمرزوقي وابن الأثير من جهة ودلالة المفهوم نفسه من منظور البحتري، على العكس مما تراه مؤلفة الكتاب الراهن، فإنها تنبئ عن

---

[٧٤] عراق، **دواوين الحماسة**، ص١٢-٢٢، وص٣٨٧، وص١١٨-١٢٠، وانظر كذلك ص١٦-٣٩، وص٣٩٣ وص٣٩٥.

[٧٥] لاحظ كذلك أن ابن الأثير يرى بعداً إيجابية في طريقة أبي تمام في الاختيار والحذف، وقد أشار إلى ذلك عبده بدوي، انظر **أبو تمام وقضية التجديد في الشعر**، ص٢٠٩-٢١١.

[٧٦] عراق، **دواوين الحماسة**، ص٤٠٢، وص٤٠٤-٤٠٧.

[٧٧] عراق، **دواوين الحماسة**، ص٢٨٣، وص٢٨٦-٢٨٧، والرأي هنا لعز الدين إسماعيل.

[٧٨] عراق، **دواوين الحماسة**، ص٢٧٣.

وعي بجوانب مهمة كثيرة في منهج دواوين الحماسة في الأدب العربي وبأبعاد اجتماعية وأخلاقية وراء هذه الدواوين.

والحقيقة أننا ينبغي أن نلاحظ هنا أن حماسة أبي تمام اقترنت بحقبة حضارية وثقافية وسياسية وأدبية مزدهرة في الحضارة العربية الإسلامية، كما أوضحت بجلاء سوزان ستيتكيفيتش في الكتاب الراهن. كذلك يمكن أن نلاحظ أن استحضار حماسة أبي تمام، ناهيك عن استحضار شعر أبي تمام نفسه (والمتنبي كذلك) ارتبط في الثقافة العربية بظروف حضارية وثقافية فكرية وأدبية وسياسية أقرب إلى أن تكون نقيضاً لحقبة أبي تمام، بداية من عصر المرزوقي والتبريزي وهما من أشهر شراح الحماسة في القرن الرابع وأوائل القرن الخامس للهجرة وحتى بدايات القرن العشرين الميلادي. وفي عبارة أخرى، ارتبط شعر أبي تمام واختيار الحماسة في أساسهما بلحظة حضارية فريدة وأصبح استحضارهما مألوفاً في لحظات حضارية متدهورة أو لحظات واعية بأهمية النهوض من جديد للحاق بالحضارة والماضي الذهبي. وسوف يلمس محمد العمري هذه المسألة بطريقته الخاصة بعد قليل.

يقترب محمد العمري، في فصله ''البلاغة والاختيار الشعري (الحماسة نموذجاً)'' (١٩٩٩)،[٧٩] اقتراباً شديداً من اتجاه سوزان ستيتكيفيتش عندما يذكر أن كثيراً من الاختيارات الشعرية فشلت لعدم توفر أصحابها على رؤية نقدية ويعطي مثالاً على ذلك من حماسة البحتري التي لاقت إهمالاً شبه مطلق من حيث الشروح التي قامت عليها في مقابل أكثر من أربعين شرحاً لحماسة أبي تمام.[٨٠] وهو يرى هنا أن

---

[٧٩] محمد العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري (الحماسة نموذجاً)،'' ضمن **البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها**، الدار البيضاء وبيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩، ص٦٤-٨٤، وهو يشير إلى نشر هذا المبحث سابقاً في المجلة العربية للثقافة (العدد ٢٤)، دون ذكر تاريخ النشر. وانظر هنا كذلك حسين محمد نقشة، **حماسة أبي تمام وشروحها**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧. ويذهب نقشة إلى القول بأن أبا تمام لم يكن يعتمد في تأليف حماسته على كتاب مكتوب بل كان يعتمد على ذاكرته وعلى ما يتداعى إليها من أفكار متقاربة أو ارتباطات تجعله يأتي باختياراته من مثل قبيلة الشاعر أو ألفاظ الاختيار نفسه أو الحدث التاريخي وغير ذلك. انظر ص١٧٩، و١٨٥.

[٨٠] العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري،'' هامش١، ص٧٥.

مفهوم ''النقد'' ينطبق على مفهوم ''الاختيار'' أكثر مما ينطبق على العملية التنظيرية باعتبارها بناءً نسقيًا، معطياً مثالاً آخر من مقدمة المرزوقي التي كشفت عن وشائج القربى بين الاختيار والنظرية النقدية. كذلك يفرِّق العمري بين اختيار الرواية في الشعر والحديث النبوي الذي يقوم على:

> التوثيق وتحقيق النصوص والاحتفاظ بها كما هي، أو كما يعتقد أنها هي، فهي تنطوي على موقف إيديولوجي من جهة المحافظة والتبعية، كما تنطوي على إجراء تقني له أدواته اللغوية وغير اللغوية...فالقيمة التاريخية للنصوص محرك أساسي لعمل الراوي... ... أما الاختيار فلا يهتم بكمال النصوص، بل بما تمثله من قيم فكرية وفنية مقولية، وهذه مفارقة، في الظاهر، سيزول لبسها بالنظر في عمل أبي تمام في الحماسة. ومعنى ذلك أن الاختيار الفني يكرس قيماً مشتركة بين نصوص ... فصاحب الاختيار يعمم مقولات مثل الاستعارة والتجنيس والطباق والتشبيه وينفي النصوص التي لا تحتوي هذه المقولات... ويعتبر المرزوقي أحسن من كشف استراتيجية المختارات خاصة في مقدمته لشرح الحماسة.[٨١]

ومن الواضح هنا أن وجهة نظر العمري تتفق ووجهة نظر ستيتكيفيتش بخصوص الاختلاف المنهجي بين الرواية 'على الرجال' والكتابة 'على الأبواب،' إذا جاز التعبير، فيما يتصل بكل من الشعر والحديث النبوي في حقب تاريخية مختلفة.

ويمضي العمري إلى بيان أثر الاختيار الفني في النقد ودوره المختلف عن دور الرواية في تأسيس النقد الأدبي العربي. كما يربط بين اختيار أبي تمام ومنهج الجاحظ في البيان والتبيين، ثم تفسير طريقة ابن المعتز في تأليف كتاب البديع. ويذكر أن عمل أبي تمام كان جزءاً من استراتيجية عامة لحركة ثقافية تجديدية هي حركة التأليف بالاختيار كان لها أثر كبير في توجيه الذوق الأدبي.[٨٢]

ويقارن العمري بين البعد التعليمي عند الجاحظ وتكوين الملكة الفردية عند أبي تمام. فثمة فلسفة وسطية مستندة عند الجاحظ إلى الطبيعة والعقل والشرع انطلاقاً من

---

[٨١] العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري،'' ص٧٠.

[٨٢] العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري،'' ص٧٢، وص٧٣.

مرجعية اعتزالية في المنزلة بين المنزلتين ومقولة العدل والعقلية الإقناعية، وتترجم عند أبي تمام في صورة تفاعلية أو تفعيلية بين الشكل والمضمون من جهة وبين المكونات الشعرية المختلفة من جهة ثانية.

هكذا يبحث العمري في المحتوى الإنساني لاختيار أبي تمام، ويقارن بين حماسة أبي تمام بوصفها مزاوجة بين الموضوع والصورة وحماسة البحتري بوصفها مهتمة بالموضوع في المقام الأول.[٨٣] ويرصد العمري كذلك اهتمام البحتري بالمعنى في بعده الديني والاجتماعي على حساب البعد الفكري والتصويري، في حين لم يمسَّ حضورُ الوازع الديني في حماسة أبي تمام، حيث غاب منها شعر الخمر، القيمةَ الفنية الفكرية لها. وبذلك ابتعد أبو تمام عن المنحى الذي سيسير فيه ابن المعتز في **فصول التماثيل**، كما ابتعد عن التقريرية الوعظية التي وقع فيها البحتري في بعض اختياره.[٨٤]

والعمري يلاحظ هنا أن إهمال العلاقة بين اختيار أبي تمام ومقدمة المرزوقي وملاحظاته التطبيقية هو الذي حال دون فهم مصطلحاته عن "شرف المعنى وصحته،" وما شاكل ذلك، فظلت مقدمة المرزوقي على هامش الدراسات النقدية والبلاغية. فالالتباس الموجود بين حضور الهم المنطقي والعمق الفكري في إطار أخلاقي يلابسه ولا يفارقه في كل الأغراض التي اختارها أبو تمام انتقل بنفس الملابسة إلى صياغة المرزوقي فالتبست فيه معاني الصحة بالمعاني المعيارية الأخلاقية في صياغة بلاغية ملتبسة بطبعها كما يظهر من أغلب المصطلحات.[٨٥]

إن الأسئلة التي أثارها اختيار الحماسة في ذهن شارحها المرزوقي أو في ذهن عصره، على حد تعبير العمري، أسئلة جوهرية، تُطْرَحُ في كل عصر حول ماهية

---

[٨٣] العمري، "البلاغة والاختيار الشعري،" ص٧٣-٧٥.

[٨٤] العمري، "البلاغة والاختيار الشعري،" ص٧٦، وص٨١. يشير العمري هنا (هامش٤، ص٨١) إلى أن موضوع اختيار **فصول التماثيل** لابن المعتز هو الخمر والعنب وما يتصل بذلك، وسيكون لهذا المنحى تأثير في مفهوم الأدب في العصور اللاحقة.

[٨٥] العمري، "البلاغة والاختيار الشعري،" ص٨٢. ولاحظ مناقشة تالية أدناه عن عمود الشعر ومقدمة المرزوقي.

الخصوصية الأدبية، وعما يميز الشعر عن غيره، وعن اختلاف الناس في تلقيهم الأدب.[٨٦] وكان العمري قال قبل ذلك بقليل إن الأمر كان يحتاج إلى مزيد من الوقت، وتراكم الأسئلة لكي تطرح القضية التي أثارها المرزوقي بمقدمته عن عمود الشعر؛ يعني وضع مقاييس لغوية (أي بلاغية) دقيقة للشعر تُعْتَمَد في الاختيار والنقد، ونقد الاختيار والنقد، وهو ما سوف يقع مع الجرجاني في **أسرار البلاغة**.[٨٧] وهو يعود في نهاية مقالته الشيقة ليؤكد أن هذه الأسئلة لم تكن لتذهب دون صدى، فيمكن اعتبار **أسرار البلاغة** للجرجاني محاولة للإجابة عن جانب جوهري منها، ويمكن رصد أسئلة المرزوقي في **أسرار البلاغة**، سواء في الاستراتيجية العامة (شروط الشاعرية)، أو في الحديث عن تفاصيل المقترحات النظرية حول الصدق والكذب وما إلى ذلك.[٨٨] وتذكرنا هذه الملاحظة بأخرى شبيهة بها لمؤلفة الكتاب الراهن في كلامها عن القاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني (انظر هامش٧ أعلاه).

يؤكد العمري أن الاختيار الشعري، ممثلاً في الحماسة، كان تمثيلاً لثقافة إنسانية تقوم على المثاقفة وتبادل التأثير، فهي ثقافة تفاعل وهي الثقافة نفسها التي عبر عنها الجاحظ في رصده الأنساق السيميائية والطبائع الإنسانية ومظاهر التعبير الكوني.[٨٩] وهكذا كانت كتب الاختيار، إذن كما يذهب العمري وكما أثبتت سوزان ستيتكيفيتش في الكتاب الراهن، محركاً أول لطرح أسئلة جوهرية في النقد العربي، أسئلة تصدت البلاغة لمناقشتها، ولكن في انفصال عن الحرية الشعرية أحياناً.[٩٠]

---

[٨٦] العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري،'' ص٨٤.

[٨٧] العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري،'' ص٨٣.

[٨٨] العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري،'' ص٨٤.

[٨٩] العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري،'' ص٨١–٨٢.

[٩٠] العمري، ''البلاغة والاختيار الشعري،'' ص٨٤.

ملاحظات ختامية

يمكن أن نجمل الملاحظات الأساسية التي يطرحها الكتاب الراهن في ضوء الدراسات السابقة واللاحقة التي عرضنا لها حتى الآن في الإشارة مرة أخرى إلى مفهوم البديع وما يتفرع عنه من حديث عن المذهب الكلامي وعمود الشعر، وخصوصاً أن ثمة مقالة مهمة عن عمود الشعر تستحق الوقوف عندها بشيء من التفصيل. كذلك سوف نشير إلى بعض النقاط الأخرى المهمة في الكتاب مع تعليق يسير.

أما بالنسبة إلى النقطة الأساسية هنا فقد لاحظنا أن مؤلفة الكتاب قد حققت إنجازاً نقديًّا في الدرس الأدبي المعاصر لأبي تمام وشعره وحماسته وللعصر العباسي وذلك من خلال إعادة تعريف مفهوم البديع خارج مفهوم الزينة والشكل، واعتبار المذهب الكلامي مدخلاً مهمًّا لإدراك هذا المفهوم الجديد للبديع عند العرب قبل حقبة المحدثين في العصر العباسي وبعدهم وفي أثناء حقبتهم بالطبع. وقد رأينا أن معظم النقاد العرب المعاصرين لم يعنوا بإعادة النظر هذه في مفهوم البديع في المستوى النظري، كما لم يلتفتوا إلى المذهب الكلامي، باستثناء العمري والرحيلي، والأخير انطلق من قراءته لمقالة ستيتكيفيتش في الموضوع. ولكن هذا لا ينفي الإدراكات النقدية التي تلتقي عمليًّا مع مدخل ستيتكيفيتش عند النقاد الذين فهموا مأزق القدماء حول الموضوع وحاولوا تجاوزه من خلال النظريات النقدية الحديثة، وراحوا يحللون تلك الاستعارات المشكلة لدى أبي تمام عند القدماء ويكشفون سوء فهم القدماء لها، ويضيفون من عندهم تحليلاً لنماذج جديدة يؤكدون بها صحة منحى أبي تمام وأصالة شعره داخل التقليد الشعري العربي.

يبقى في هذا الإطار أن نعرض لمفهوم عمود الشعر الذي تناولته المؤلفة في السياق نفسه. وهنا يمكن أولاً أن أشير إلى تبصرات عز الدين إسماعيل النقدية عن عمود الشعر في عمل رائد ومبكر له، أعني **الأسس الجمالية في النقد العربي** (١٩٥٥).[٩١] ففي هذا الكتاب عرض المؤلف لمفهوم الأدب السائد عند العرب بأنه 'صنعة' وهي قديمة عند

---

[٩١] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة**، القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٦.

العرب وتختلف عن 'التكلف'، وأن في شعر البحتري صنعة، وإن مالت إلى الألفاظ وليس إلى المعاني. كذلك يربط المؤلف بين الجاحظ ناظراً إلى الحديث النبوي في **البيان والتبيين** ومدحه للكلام الحسن من جهة شرف المعنى وامتداد ذلك إلى الكلام عن الشعر لدى المرزوقي وغيره، واتصال هذا 'الشرف' بالقيمة الأخلاقية والإنسانية للشعر من منظور أبي تمام في شعره واختياراته.

وقد أوضح إسماعيل، في السياق نفسه، اتصال مفهوم البديع عند الجاحظ (الذي كان يعني عنده المثل السائر)، وأنه من عناصر الصناعة الشعرية القديمة. ومن ثم تطرَّق إلى الوقوف على مفهوم المرزوقي في مقدمة شرح الحماسة للطبع والصنعة والتداخل الشديد بينهما، مما يعني أن أبا تمام كان يأخذ بالصناعة المعنوية والصناعة اللفظية، في حين كان البحتري يأخذ نفسه بالصناعة اللفظية فحسب. فـ''مذهب الصنعة هو الذي كان سائداً في الشعر العربي على تفاوت بين الناس في الأخذ بهذا المفهوم، ولم يبق لما سُمِّي بالطبع إلا مجال محدود.''[٩٢]

فهذه التبصرات المبكرة تلتقي في جوهرها مع التفكير النقدي عند نقاد لاحقين أشرنا إليهم في هذه المقدمة المطولة، وقد أعطوا هذه 'الحقائق' النقدية التي التفت إليها إسماعيل قيمتها الملائمة في أعمالهم. ولا يشوب اجتهاد إسماعيل سوى تلك المقارنة التي يعقدها، في فصل آخر من كتابه، بين المفهوم الغربي المعاصر للشعر، كما صاغه أحد الكتاب الغربيين في نهاية الأربعينات من القرن العشرين، وعمود الشعر العربي في صياغته الأخيرة عند المرزوقي. فهذه التبصرات النقدية اللافتة في 'عرض' النظرية الجمالية عند العرب وصداها في النقد الأدبي أكثر عمقاً في رأينا من 'مقارنة' بين طبيعة شعر عربي كلاسيكي وشعر غربي حديث، حتى لو كانت هذه المقارنة مقصوداً منها لفت الانتباه إلى التجربة الشعرية العربية الحديثة في بداياتها المعروفة.[٩٣]

---

[٩٢] إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص١٣٣. وانظر هذا الفصل كله، ص١٠٩-١٤٤.

[٩٣] انظر إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص٢٩١-٣١٨. وانظر كذلك ص٢٠٦ حيث يشير المؤلف إلى قيد البيت والقافية في الشعر العربي الكلاسيكي، مقتبساً نصًّا عن البهبيتي، على نحو ما أشرنا في بداية هذه المقدمة. وقد ذكرنا هنا مسألة وحدة القصيدة عند الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً أكثر من مرة. وتعليقنا على هذه

ينتهي مصطفى الجوزو في بحث له إلى وجود نظريتين عن عمود الشعر العربي.[٩٤] وهو في ثنايا بحثه يصل إلى أن عمود الشعر من منظور الآمدي يبدو غريباً عن المثل العليا للشعر العباسي؛ ويكاد البحتري أن يكون، استنتاجاً، هو التقليدي الوحيد بين كبار شعراء عصره؛ فهو استثناء على القاعدة، وبالتالي لا ينطبق عمود الشعر إلا على الجاهليين والإسلاميين ومتوسطي العباسيين ومغموريهم، حسب أمثلة الآمدي، مما يصور مقدار الميل إلى التجديد الشعري سواء في المعاني أو الصور.[٩٥] ويرى الجوزو أن القاضي الجرجاني أعاد صياغة عمود الشعر مستثنياً من عناصره البديع والبيان، وهو ما فعله الآمدي قبله، لكنه يعترف باستقلال الجرجاني بكثير من الآراء عن الآمدي، وذلك في اختيار الشعراء الممثلين لعمود الشعر. فالآمدي لا يسمي أحداً من القدماء ويكتفي بثلاثة شعراء والبحتري من المحدثين، أتباع منهج أولئك القدماء. أما الجرجاني فعرض لعدد من المطبوعين كلهم من الأمويين، بالإضافة لشاعر بدوي إسلامي هو الصمة القشيري دون أن يسميه ولكن أورد له شعراً، بالإضافة إلى البحتري الوحيد من العباسيين الذي ذكره الجرجاني مع هؤلاء الشعراء المطبوعين. ولم يَبْنِ

المسألة باختصار شديد يتخلص في أننا ينبغي أن نفرق بين وعي الشاعر بوحدة عمله ووعي الناقد بهذه الوحدة، كما نفرق بين عصر الشاعر وطبيعة الشعر في عصره وعصور أخرى، وخصوصاً بين العصر الشفوي في مقابل العصر الكتابي، كما أشارت مؤلفة الكتاب الراهن في أكثر من موضع من كتابها. ونحن نرى أن القصيدة عند العرب قديماً وحديثاً كانت تتمتع بوحدة خاصة بها، يمكن تبينها بالدراسة والتحليل في ضوء عناصر متعددة. ولكن القول بالتفكك وعدم الوحدة وسيطرة البيت والقافية بهذا الشكل عند النقاد المعاصرين كان منطلقاً من الإحساس المعاصر بأهمية التغيير والتطور ومواكبة الشعر الغربي، وأحياناً كان اتباعاً لبعض الآراء المتخلفة عن الشعر العربي لدى بعض العرب والمستشرقين من مؤرخي الأدب وليس من نقاد الشعر. ولعل أوضح دليل على هذا هو أننا لا نستطيع أن نقول إن نصف قرن من الشعر العربي الجديد قد جعلنا نغير من رأينا في القصيدة 'القديمة'، إن لم يكن قد زادنا تمسكاً بها، لا لأنها 'قديمة' بل لأنها 'حديثة' في شعريتها. فالقدم والحداثة مسألة نسبية، ولا ترتبط بشكل فني معين بقدر ما ترتبط بقدرة هذا الشكل على استثارة العقل والقلب معاً.

[٩٤] مصطفى الجوزو، ''مفهوم عمود الشعر العربي،'' في **نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) ٢ نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات**، بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٢، ص٤٥-١٠١. وهو يشير هنا إلى أن هذا الفصل منشور في إحدى الدوريات في ١٩٩٠-١٩٩١، بعنوان ''نظريتا عمود الشعر العربي.''

[٩٥] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٥٩.

الجرجاني نظرية عمود الشعر على المتنبي كما فعل الآمدي مع البحتري، لكنه أوحى في الوقت نفسه أن معظم شعره يستجيب لمقتضيات ذلك العمود. ويخلص الجوزو إلى القول: ‘‘فكأن الجرجاني، بذلك أدنى إلى المحافظة، وإلى الربط الصريح بين زمن الاستشهاد اللغوي وعمود الشعر عبر شعراء مسمَّين، بينما بدا الآمدي ضعيف الربط بين الأمرين، لأنه عقد بينهما بجامع عام غير محدود هو زمن الجاهلية والإسلام، من غير تسمية أي شخصية قديمة.’’[٩٦] فتسمية البحتري عند الجرجاني جاءت بسبب ظرفي هو أن اسمه كان أساسيًّا في النقاش حول الموضوع عند الآمدي والجرجاني من بعده، ومن هنا ترك ذكر المتنبي في هذا المقام، وقد تحاشى الجرجاني ذكر جاهليين في سياق عمود الشعر، كما أن ذكره البحتري أعفاه من ذكر عباسيين آخرين من أواسط الشعراء على نحو ما فعل الآمدي. وهذا يعني أن الشعر الجاهلي ومعظم الشعر العباسي لم يدخل ضمن نظرية عمود الشعر كما تصورها الآمدي والجرجاني مع بعض الاختلافات حول تفضيل الجرجاني لشعر الغزل ضمن عمود الشعر دون الأغراض التقليدية الأخرى مثل الوقوف على الأطلال. وكلاهما يميل إلى الشعر البدوي إلا في شعر الغزل الذي يجمع فيه الجرجاني بين البدوي والحضري. والنتيجة كما يقول الجوزو أن الجرجاني مكمل للآمدي، وإن اختلفا في بعض النواحي.

أما نظرية المرزوقي في عمود الشعر فتتحدد، كما يقول الجوزو في ميله إلى شعر المعاني وفي وضعه معايير لعمود الشعر.[٩٧] فالمرزوقي يتوسَّع في الكلام عن أصحاب المعاني من الشعراء، (وهي الفئة التي يصفها بأنها تطلب أن يفيد المتلقي من آثار العقل، أي من المعاني)، مركزاً على صفات جدِّ قريبة مما قيل في محاسن شعر أبي تمام، معلناً أن معرفة عمود الشعر عند العرب يقتضيها التمييز بين قديم الصنعة وطريفها، وقديم نظام القريض وحديثه، وتَعَرُّفُ مواطن الاختيار والتزييف، والفرق بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة السمح على الصعب. وقد أوضح الجرجاني نفسه أن أبا تمام هو قدوة أهل

---

[٩٦] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٧٥-٧٦.

[٩٧] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٧٨.

البديع. وهذا يؤدي، كما يقول الجوزو، إلى أن عمود الشعر عند المرزوقي هو عمود شعر أبي تمام نفسه، وهو شعر معان، كما أنه لا يفصل بين كلامه عن أصحاب المعاني وبين عرضه لعمود الشعر إلا بما يُعَدُّ صلة بينهما.[٩٨]

والجوزو يرى أن قواعد المرزوقي لعمود الشعر جد مشابهة لما جاء به الجرجاني مع الاختصار واختلاف الترتيب قليلاً. أما العنصر الجديد الذي جاء به المرزوقي فهو ''التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.'' وذلك يدل على عناية خاصة بوحدة القصيدة وموسيقاها، مع غموض في معنى 'اللذيذ'.[٩٩] ولكن هذا لا يعني أن الكلام على وحدة القصيدة غير متناول لدى النقاد العرب قبل المرزوقي، فابن طباطبا تناوله قبله بقرن من الزمن، كما هو الأمر في عنصر المناسبة والمشاكلة بين المستعار والمستعار له واللفظ للمعني وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

---

[٩٨] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٧٩.

[٩٩] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٨٠. وانظر هنا مقالة للجوزو عن مفهوم ''اللذة'' عند ابن طباطبا والقاضي الجرجاني وابن سينا وعبد القاهر وابن رشد مقارنة مع مفهوم أرسطو. كما يشير إلى وردزورث ومصطفى صادق الرافعي. انظر ص٢٠٩-٢١٧. وبطبيعة الحال نذكر اهتمام النقد المعاصر بمفهوم 'اللذة' أو 'المتعة' وأشهر الأمثلة هو رولان بارت في كتابه **لذة النص** (١٩٧٣)، وهو مفهوم مبني عنده على تفرقته المعروفة بين النص القابل للقراءة والنص القابل للكتابة. وعلى فكرته الجوهرية عن الكتابة أو النصية. كما أنه مفهوم يقع في قلب تناقض أساسي عند بارت بين 'اللذة' والمتعة' أو 'الشهوة'، مما ينتهي ببعض الباحثين إلى القول بأن ليس ثمة 'أطروحة' عن لذة النص ممكنة. انظر فرانسيس زيشي، ''اللذة/المتعة،'':

Francis Zichy, ''Pleasure/bliss,'' in Makaryk, Irena R. Ed. , *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. (Toronto: University of Toronto Press, 1995), pp. 607-08.

وقد أشار المرزوقي إلى أن الفرق بين ديوان أبي تمام وحماسته هو فرق بين الشهوة والذوق/الاستجادة، وقد أوردت المؤلفة هذا في الفصل الحادي عشر واعترضت عليه ضمن تأويلها لشعر أبي تمام وحماسته. وكان عز الدين إسماعيل قد أشار، في صدد مقارنته بين عمود الشعر عند المرزوقي وعند الشاعر الأمريكي المعاصر دونالد ستوفر، إلى عدم جدوى الفكرة العربية التي تربط بين أوزان بعينها وأغراض شعرية محددة، وأن عبارة المرزوقي ''لذيذ الوزن'' في أحد قواعد عمود الشعر لديه صدى لتلك الفكرة، وهو يرفض هذه الفكرة ويرى أن الإيقاع هو المهم في هذا السياق، وليس الوزن، انظر **الأسس الجمالية**، ص٣١٥-٣١٧. والمهم أن ندرك هنا أن القدماء لم يقصدوا في كلامهم عن وحدة القصيدة ما نسميه في العصور الحديثة الوحدة العضوية أو الوحدة الموضوعية بل غالباً ما كانوا يقصدوا الوحدة ذات الطابع الأسلوبي.

ويخلص الجوزو هنا إلى أن المرزوقي أهمل عنصر 'البداهة' في عمود الشعر، وأنه عدَّ سيرورة الشعر نتيجة لا عنصراً أساسيًّا، كأنما أراد أن يؤكد أن الشعر صناعة بيانية موسيقية غير مرتجلة، تتسم بروعة المعنى وبالوحدة التأليفية في مقابل الرواية الشفوية للشعر التي لم تَعُدْ سيدة الموقف في أيام المرزوقي حيث سادت حضارة عباسية لا تعترف على الأرجح بمزية البديهة والارتجال.[١٠٠] ويرى الجوزو أن مقدمة المرزوقي عن عمود الشعر كانت بمثابة الرد على من قدموا البحتري وأسلوبه، وذموا أسلوب أبي تمام واستنكروه. وقد أوحى المرزوقي بأن مثاله الأعلى في الشعر وعموده هو أبو تمام، لكنه لم يصرح بهذا، ولم يسمِّ أحداً من القدماء والمحدثين ممثلاً لعمود الشعر، خلافاً للآمدي، وإلى حد ما، للقاضي الجرجاني.[١٠١]

المهم هنا هو أن الجوزو يعي تماماً أن موقف المرزوقي يُعَدُّ تفضيلاً للحياة الحضرية التي تقوم على الكتابة إلى حد ما، كما يُعَدُّ انفتاحاً على الفكر الدخيل وربما شاهداً عليه، أيام عنيت الحواضر العباسية والأندلسية بالصناعة والمنطق والتفلسف، ويعد كذلك إكمالاً للمنهج نفسه الذي شرعه أبو الفرج الأصفهاني حين كاد يبرأ من الفحولة ويسمها بالجاهلية والبداوة.[١٠٢] فمثل حركة تطوير مهمة في الأدب العربي، وسار على نهجه عديد من الأدباء والنقاد، وبدا مضادًّا للفكر التقليدي الذي يجعل البداوة مثالاً أعلى، ويجعل القديم مناط التقديم. ويضيف الجوزو هنا أن المرزوقي أضاف إلى سابقيه وضع معايير عامة لكل قاعدة من قواعد عمود الشعر ولكنه يرى أنه أخذ هذه المعايير من السابقين عليه وخصوصاً ابن طباطبا. ومع ذلك فإن كثيراً من معاييره، كما

---

[١٠٠] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٨٦. وانظر ص٦٩-٧١ حيث فقرة أساسية عن 'البديهة والارتجال' حيث يشير إلى عبارة الجاحظ، ''كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال. وكأنه إلهام''، كما يشير إلى أن القاضي الجرجاني يربط البديهة والارتجال بأمية العرب وعصرهم البدائي: عصر الرواية الشفهية والارتجال، وهي أمية ألصق بالأعراب لا بالعرب جميعاً، كما يقول الجوزو مستشهداً بذي الرمة البدوي، وإنكاره معرفته بالكتابة.

[١٠١] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٨٦-٨٧.

[١٠٢] انظر هنا الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٢٢-٢٣، ضمن فصل له بعنوان ''مفهوم الفحولة في الشعر العربي،'' وهو يكشف هنا عن بعض اللبس في فهم الأصفهاني للفحولة وعلاقة البداوة بها.

يقول الجوزو، يقوم على مذهب الصناعة غير العفوية ولا غرو فهو معجب بأبي تمام، كما أن من معاييره ما يبدو موجهاً إلى الناقد. ومنها ما يبدو موجهاً إلى الشاعر، وكأن المرزوقي يركز على تلك المرحلة التي يصبح فيها الشاعر أشبه بالناقد لشعره، يعيد النظر فيه وينقحه.[١٠٣]

فـ''مفهوم عمود الشعر العربي،'' طبقاً للجوزو في خلاصته:

قد سار في اتجاهين: اتجاه يلتزم أسلوب الشعراء القدماء والأعراب، ويُعدّ أساساً للكلاسيكية العربية المحافظة، وآخر يلتزم أسلوب القدماء ومقاييسهم لكنه يبتعد عن البداوة وينفتح على المحدثين وعلى الفكر الدخيل، ويعد أساساً للكلاسيكية العربية المحدثة في العصر العباسي، إذا جاز القول؛ علماً بأن واضع قواعد الاتجاه الأول، أي القاضي الجرجاني، لم يبخس المحدثين حقهم، بل كاد ينحاز إليهم داعياً إلى التناسب بين الشعر والعصر والبيئة، وكاد يُحِلُّ رشاقة اللفظ محل الجزالة. فلا ينبغي أن نظن، إذن، أن المقصود بعمود البداوة الذي دعا إليه هو الحوشية وغرابة الألفاظ، ولا وصف البيد وما فيها، بل هو عفوية البدوي في التعبير وبُعده من التفلسف، وقربه من الارتجال والبديهة؛ خلافاً للاتجاه الآخر الذي يعوّل على شعر المعاني والتفلسف، ويتجاهل البداهة والارتجال. أي أن الاتجاه الأول يُعدّ امتداداً لمذهب العفوية في الشعر القديم الذي قد يكون من رواده عنترة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة، وأن الاتجاه الثاني امتداد لمذهب الصنعة الذي قد يكون من رواده زهير بن أبي سلمى وطفيل الغنوي والحطيئة، ولا سيما أن بعض شعراء المذهب الثاني هم أصحاب المعاني، وكذلك أبو تمام الذي أُسِّست على شعره، في ما يبدو، نظرية عمود الشعر في اتجاهها الثاني، وإن كان هذا الاتجاه قد استفاد من الاتجاه الأول استفادة ظاهرة جدًّا، كما استفاد من تطور المفاهيم النقدية العربية حتى أيام المرزوقي، حتى وجدنا هذا الناقد يرث ابن طباطبا والقاضي الجرجاني، وذلك أكبر إرثه، ثم أتته مواريث بعيدة من الجاحظ وقدامة بن جعفر وغيرهما. على أن القاضي الجرجاني نفسه كان وارث الآمدي فانتقل منه إلى سائر من تكلم في عمود الشعر، باستثناء الدائرين في الدائرة الأرسطية، وربما ابن خلدون.[١٠٤]

---

[١٠٣] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص٨٧–٩٧.

[١٠٤] الجوزو، **نظريات الشعر**، ص١٠٠–١٠١.

نلاحظ هنا أن الجوزو اقترح فهماً خاصًّا لمفهوم عمود الشعر ومدى أهميته في تفسير بعض المشكلات النقدية الحاسمة في النقد العربي الكلاسيكي. وهو فهم دقيق ويستحق أخذه في الحسبان لأنه يزيل اللبس مبدئيًّا عن المفارقة بين صياغة المرزوقي لعمود الشعر وسريان هذه الصياغة في النقد العربي بوصفها ممثلة لوجهة النظر المتحفظة من ناحية وبين كون المرزوقي على وعي بشعرية أبي تمام وشعرية الحماسة من منظور أدبي وثقافي يتجاوز تلك الوجهة المتحفظة بصورة واضحة.

من الأشياء المهمة في هذا الكتاب الذي نترجمه ونقدم له، بالإضافة إلى ما سبق، التفات المؤلفة إلى السياق التاريخي والثقافي في بحث الموضوع وما يتفرّع عنه من الوعي بالتقابل بين عصر الشفوية وعصر الكتابية، وقد استثمرت المؤلفة هذا التقابل لتربط بين عملية جمع الشعر القديم وروايته وعملية جمع الحديث الشريف وروايته، ثم تدوينه على أساس الرواة والسند من جهة وعملية تدوين كل من الشعر والحديث في مرحلة تالية بطريقة 'المصنف' في أبواب بعينها. وقد أخذت المؤلفة على النقاد العرب عدم التفاتهم إلى هذه النقطة في معالجة الموضوع. ولا شك أن المؤلفة تقصد أن هؤلاء النقاد لم يتوفر لديهم الوعي النظري الكافي بالتقابل بين عصر الرواية وعصر الكتابة والانتقال من الأول إلى الآخر، مع وعيهم بهذا التقابل والانتقال وعياً تاريخيًّا، وأن لذلك تأثيراً مؤكداً على اختلاف الطريقة الشعرية الجاهلية عن الطريقة العباسية. وقد أشرنا إلى هذا أثناء عرضنا لنماذج من كتابات هؤلاء النقاد في ثنايا المقالة الراهنة. والقاعدة التي أعتقد فيها اعتقاداً جازماً في هذا السياق هي مقولة نقلتُها عن فرديناند دي سوسير في مقام آخر، تقول: ''إن اكتشاف حقيقة ما أيسر بكثير من إعطائها القيمة الملائمة لها.''

ومن الجدير بالملاحظة هنا أن تبني المؤلفة لهذا المدخل المبني على جهود هافلوك وأونج في تفسير الشعر العباسي الكتابي المحدث على خلفية الشعر الجاهلي الشفوي قد دخل إلى الكتاب (١٩٩١) بعد مرحلة الأطروحة (١٩٨١)، فأعمال هافلوك وأونج المهمة صدرت بعد ١٩٨١ على نحو ما يتضح من ببليوجرافيا الكتاب. والحقيقة أن تبني المؤلفة لهذا المدخل يضفي على الكتاب تماسكاً أكثر بموازرة المداخل الأخرى

الأساسية التي انطلقت منها. ويبدو العمل من هذا المنظور مندرجاً ضمن النقد الثقافي دون أن يصرِّح بذلك بالضرورة.

ثمة نقطتان أساسيتان تتصلان بالجزء الثاني من الكتاب: الأولى تختص بالمادة التاريخية التي اقتبستها المؤلفة من الطبري وغيره في أثناء تحليل قصائد أبي تمام الخمس، والأخرى تختص ببعض الأحكام المستنبطة من هذه المادة التاريخية نفسها في مقابل ما يمكن استنباطه من التحليل النقدي للقصائد نفسها. وبطبيعة الحال فإن التناقضات بين ما هو تاريخي وما هو شعري يحتاج إلى أن يُلاحظ ويُعْنَى به في سبيل تدعيم التحليل المقدَّم للقصائد. وفيما عدا ذلك قد تبدو المادة التاريخية المقتبسة حول مناسبة القصيدة وبعض الحوادث والشخصيات التي ورد ذكرها فيها أطول من اللازم نسبيًّا، ومع ذلك فربما كان سبب ذلك هو أن القارئ الغربي (الذي كُتِبَ في سياقه العملُ نفسه) يحتاج إلى كل المعلومات التاريخية اللازمة حتى يمكنه تقدير التأويل النقدي للنصوص الشعرية المتصلة بهذه المعلومات، دون أن يعني هذا بالضرورة تحكيم هذه المعلومات في توجيه النص الشعري. فالتأويل النقدي هنا مبني بصورة أساسية على فهم خاص للبديع وللخيال الشعري وللبنية الطقوسية للقصيدة. ولذلك فإن المعلومات التاريخية تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية وتقتصر قيمتها على توضيح بعض الأسماء والحوادث، أو على المقارنة بينها وبين طريقة الشاعر في إيرادها في القصيدة، أو تأويله إياها تأويلاً شعريًّا.

ومثال على ذلك ما ذكرته المؤلفة حول طريقة أبي تمام في وصف فتح عمورية في القصيدة البائية وما أشارت إليه في الوقت نفسه من أن المدينة فتحت بالغدر والخيانة بناء على معلومات تاريخية وردت لدى الطبري وبعض المؤرخين الغربيين والسريان. والواقع أن المؤلفة تذكر في الفصل الثامن الذي تحلل فيه قصيدة عمورية، وبناء على نصوص من الطبري ومن ميخائيل السرياني وغيرهما أن مدينة عمورية كانت حقًّا هدفاً مناسباً لانتقام المسلمين من الروم بسبب ما ارتكبه تيوفيل صاحب الروم بأهل زبطرة وملطية من المسلمين وحصونهم.

وقد حللت المؤلفة قصيدة أبي تمام على أساس ما ذكرته في بداية الفصل من ''أن ملخصاً للروايات التاريخية عن غزوة عمورية سوف يشرح لنا اختيار أبي تمام للاستعارة المهيمنة في القصيدة—المفهوم القبلي الجاهلي للثأر بنموذجه النمطي عن التضحية، واستخدامه الموتيفات الشعرية الوصفية التقليدية—ومن ثم يفسّر لنا التجسيد الأنثوي للمدينة والصورة الشعرية الذكورية للجيوش الغازية.'' وقد عدّلت المؤلفة بعض العبارات في بداية الفصل ونهايته وخصوصاً تلك المتصلة بمسألة ''الخيانة والغدر'' في فتح عمورية بناء على مناقشتي معها حول الانطباع السلبي الذي يمكن أن تثيره هذه العبارات، على الرغم من ورودها في مصادر عربية موثقة مثل تاريخ الطبري، في مقابل العمل الإيجابي في تحليل القصيدة نفسها، وهو ما يحمد للمؤلفة ويكشف عن مصداقية حقيقية في الوصول إلى عقل القارئ العربي ووجدانه.

أما بالنسبة إلى الجزء الثالث فأودُّ أن أعلّق على نقطة قد تبدو أيضاً ذات حساسية خاصة، أي تلك التي تربط فيها المؤلفة بين طريقة جمع الشعر وجمع الحديث الشريف من طريقة 'على الرجال' إلى طريقة 'على الأبواب'، ودلالة ذلك بالنسبة إلى فكرة المسلمين عن أنفسهم في القرن الثالث الهجري. فما ذهبت المؤلفة إليه هنا ذهب إليه كذلك بعض المؤلفين العرب، على نحو ما رأينا عند محمد العمري وغيره من نقاد الأدب العربي. وخلاصة الرأي هنا هو أن التصور الذي يشكله أهل حقبة تاريخية ما عن أنفسهم أو عن ماضيهم الثقافي والديني قد يكون مناقضاً تاريخيًّا أو قيميًّا للحقبة الأساس التي تعد أصل ذلك الماضي، لكن هذا التصور لا بد بطبيعة الحال من أن يكون تصوراً مختلفاً عن تصور أهل الحقبة الأصل لأنفسهم أو تصور الحقب الأخرى كذلك نظراً لاختلاف الظروف والمطالب في كل حقبة. إننا نتكلم اللغة نفسها التي كان أجدادنا يتكلمون بها منذ أكثر من ألف وخمسمائة سنة ولكننا لا نستطيع أن نتصوّر أننا نتحدّث أو نفكّر أو نشعر كما كان أولئك الأجداد يتحدثون ويفكرون ويشعرون. فكل عصر له طبيعته وذوقه وروحه ومطالبه ولغته، وكل جيل يطور تراثه حسب مقتضيات

العصر وإلا تجمَّد في الزمن.[105] وقد أعطت المؤلفة نفسها تأويلين مختلفين لجمع الحديث في شكل المصنف: الأول بوصفه تعبيراً عن وجهة نظر أصحاب المصنفات عن أنفسهم وعن عصرهم، والآخر بوصفه ترتيباً آليا للموضوعات وذلك عندما ربطته بترتيب البحتري لحماسته، فهي معنية في المقام الأول بالجانب الإيجابي والجانب السلبي من العلاقة بالموضوع (التراث بمعناه العام والخاص)، وهو الاتجاه نفسه الذي نجده عند العمري وإسماعيل وغيرهما كثيرين. ولعلنا نعيد مرة أخرى تأكيد المؤلفة في هذا السياق

---

[105] أنقل هنا هامشاً مطوّلا في كتاب لي، **الشعرية الثقافة**، يتصل بهذه النقطة: ''استمعت (في مايو ٢٠٠٠) ... إلى محاضرة بعنوان "التراث وموقفنا منه وكيفية تعاملنا معه،'' لأستاذي عز الدين إسماعيل في مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بمناسبة فوزه بجائزة الملك فيصل العالمية في النقد. والمهم لنا في هذه المحاضرة هو تركيز صاحبها على 'الوعي بالتراث' من حيث هو الحضور الواضح الحيوي للشيء موضوع الوعي. وهو حضور ينمو في اطراد على مستوى الفرد والجماعة بسبب من طبيعته الحيوية المتحركة الحية المتناسلة التي قد تنتهي إلى المغايرة والتناقض مع التراث في مستواه الساكن 'العقيم'. فالتراث ليس مجرد الحضور في الذاكرة، وبالتالي يكون وعي الشاعر أو الفنان مثلاً من هذا المنظور للتراث هو تجربة كل شاعر وكل فنان على حدة وهو غير منفصم عن وعيه بالتاريخ في حاضره ومستقبله. ومن خلال هذا الوعي تتحقق الصيرورة للشاعر والقارئ على السواء. انظر حسن البنا عز الدين، **الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم**، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣، ص٧٣-٧٤، هامش١١.

و... اطلعت ... على مقالة صغيرة طريفة لعبد السلام بنعبد العالي بعنوان ''في الأثر،'' بجريدة **الحياة**، العدد ١٤١٧١، السبت ٥ كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٢، صفحة 'أفكار'، ... ومجمل المقالة يتفق مع طرح أستاذي السابق مع إضفاء الكاتب على مفهوم 'الأثر'، مستعيناً بهايدجر ومفهوم للزمن، ما كان يريد أستاذنا أن يضفيه على مفهوم 'التراث' من حيث علاقتنا بالماضي والحاضر. ينهي الكاتب مقاله بالقول ''إن مفهوم الأثر يوضح لنا أن الماضي لا ينفك عن المضي مثلما أن الحاضر ما يفتأ يحضر. وهو يمكّننا، في الوقت ذاته، من الاتصال والانفصال معاً. إنه يسمح لنا بتملك التراث والانفتاح على الحداثة. أو قل إنه يجعلنا ندرك أن كل تحديث تملك للتراث، وأن كل انفصال اتصال وكل إحياء دفن جديد.'' انظر مقالة عز الدين إسماعيل، ''قراءة لموقفنا من التراث،'' في **آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر**، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٣، ص١٤٥-١٦٠. وفي السياق نفسه نشير إلى تبصرات طه حسين النقدية حول القرن الثالث وحول أبي تمام وشعره التي أوردناها في بداية تعليقنا على الكتاب الراهن. إن هذه التبصرات تحيل كذلك إلى علاقتنا بالماضي الأدبي وقدرتنا على رؤيته على نحو قد لا يكون القدماء أنفسهم قادرين عليه.

أن التمييز في المبدأين في جمع الحديث وجمع الشعر ليس تمييزاً مطلقاً وإنما هـو تمييـز في الاتجاه أو القصد في الجمع والاختيار بصفة عامة.

وبعد فإن اسم أبي تمام لا يَخْطُرُ على بالِ أحدٍ منّا أو يَطْرُقُ سَمْعَهُ أو تلحظه عَيْنُهُ دونَ أن يتذكَّرَ قصيدته البائية في فتح عمورية، وأخرى في وصف الربيع، وأبياتاً معروفة عن الحب الأول وغيرها عن التجدُّد في الاغتراب. وفوق ذلك، لكل مُحِبٍّ للشعر العربي قصة مع أبي تمام بشكل أو بآخر. وقصتي مع أبي تمام يمكن اختصارها في مقطوعتين أخريين من شعره، قرأت أولاها منذ زمن جدٍّ بعيد وأعجبت بها أيَّما إعجاب وهي مقطوعة من حماسة أبي تمام تنسب إلى سعد بن ناشب المازني:[١٠٦]

سَأَغْسِلُ عنِّي العارَ بالسيفِ جالباً   عَلَيَّ قضاءُ اللهِ ما كانَ جالِبا

ومنها هذا البيت كذلك الذي أحب الصورة الشعرية في الشطر الأول منه:

إذا هَمَّ أَلْقَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَزْمَهُ   وَنَكَّبَ عَنْ ذِكْرِ العواقِبِ جانِبا

وكنت أحفظها وأرددها لنفسي ولا أعرف ما الذي يسحرني بها على حداثة سني آنئذٍ. وأظن أن الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش قد كشفت بعض جوانب هذه الجاذبية لمقطوعة المازني في هذا الكتاب أوردتها وعلَّقَتْ عليها في الجزء الثالث.

أما المقطوعة الأخرى لأبي تمام فهي تقوم بنفسها في الجزء الرابع من ديوانه وعادة ما يقتبس البيتان الأخيران في سياق الطيف والخيال:[١٠٧]

١. شَدَّ ما اِستَنزَلَتكَ عَن رَبعِكَ الأَظـ   ـعانُ حَتّى استَهَلَّ دَمعُ الغَزالِ

٢. أيُّ حُسنٍ في الذاهِبينَ تَوَلّى   وَجَمالٍ عَلى ظُهورِ الجِمالِ؟!

٣. وَدَلالٍ مُخَيِّمٍ في ذُرى الخَيـ   ـمِ وَحِجلُ مُغَيَّبٍ في الحِجالِ!

٤. وَمَهاً مِن مَها الخُدورِ وَآجا   لِ ظِباءٍ يُسرِعنَ في الآجالِ!

---

[١٠٦] أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط٢، ج١ القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧–١٩٦٨، القصيدة رقم ١٠، ٦٧–٧٤.

[١٠٧] أبو تمام، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط٣، مج٤، القاهرة: دار المعارف بمصر، د. ت، ص٢٥٩.

٥. عادَكَ الزَورُ لَيلَةَ الرَملِ مِن رَملَةٍ بَينَ الحِمى وَبَينَ المِطالِ

٦. ثَم فَما زارَكَ الخَيالُ وَلَـ ـكِنَّكَ بِالفِكرِ زُرتَ طَيفَ الخَيالِ

في هذه القطعة لا يعطيك أبو تمام فرصة كي تفكر في هذا 'الاستنزال' عن الربع حتى يحيطك بدمع الغزال وحسن الذاهبين ودلال المخيمين ومها الخدور ليلقي بك في ليلة الرمل كي تقف على حقيقة أنكَ الذي 'فكرتَ' في المحبوبة و'زُرْتَ' طيف خيالها وكأنه يقول لك ما تُحسُّه قبل أن تفكِّر فيه ويجعلك تفكِّر فيه قبل أن تُحسَّه. فلا شك أن ما سحرني في شعر قطعة أبي تمام هو ما سحرني في أبيات الحماسة. وأحسب أن الكتاب الذي ألفته الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش وكان من حظي أن أترجمه وأراجعه معها على مدى سنوات أربع من قبيل الكتب التي يصدق على تأليفه وترجمته ومراجعته قول أبي تمام:

بَصُرتَ بِالراحَةِ الكُبرى فَلَم تَرَها تُنالُ إِلّا عَلى جِسرٍ مِنَ التَعَبِ

ولو ذهبتُ مذهب أبي تمام في التصور لقلت إن الراحة الكبرى تتمثل في إنسان جالس يتفيَّأُ الظل والنسمات تحت جسر كان عليه أن يعبره حتى يستظل به.

كلمة أخيرة قبل الدخول إلى عالم هذا الكتاب تتلخص في التماسك المنهجي والجدة المنهجية لدى صاحبته في تناول الموضوع، وهما أمران في غاية الأهمية نفتقدهما في كثير من الأبحاث التي نكلف بها طلابنا دون أن تتاح لهم الفرصة الكافية كي يكونوا مؤهلين منهجيًا للقيام بها. وأسباب ذلك تتجاوز هذه المقدمة المطولة. ولكن لعل الاطلاع على هذا الكتاب يكون حافزاً لهم كي يفيدوا من جوانبه المنهجية والموضوعية المختلفة. كما نشير إلى قدرة هذا الكتاب على إثارة الحوار حول كثير من قضاياه لأنها قضايا تمس الثقافة العربية والتاريخ العربي والشعر العربي في مرحلة من أهم مراحله زمن ازدهاره الذاتي واحتكاكه بالآخر، وتفاعله معه في حالتَيْ القوة والضعف، حيث يمثل ديوان شعر أبي تمام مرحلة قوة للحضارة والثقافة كما يمثل ديوان الحماسة مرحلة مقاومة للضعف والوهن الذي أصاب الأمة لعوامل ذاتية وخارجية في الوقت نفسه، لعلنا أحوج الناس إليها الآن.

ببليوجرافيا بأعمال سوزان ستيتكيفيتش

كتب بالعربية:

Abū Tammām and the Poetics of the ʿAbbāsid Age. Leiden: E. J. Brill, 1991. Studies in Arabic Literature XIII. Pp. xv + 404.

The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual. Ithaca, New York: Cornell University Press, Myth and Poetics Series, 1993. Pp. xvi + 334.

The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender and Ceremony in the Classical Arabic Ode.
Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002. Pp. xvi + 383.

كتب بتحريرها:

Reorientations/Arabic and Persian Poetry. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994. Pp. x + 269.

Poetry and Poetics. Volume in The Formation of the Classical Islamic World series. Ed. Lawrence Conrad. UK: Ashgate/Variorum Publishers. Forthcoming.

كتب بالعربية:

أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم. ترجمة حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨. ٢٢٤ ص.

مقالات وفصول في كتب:

"The ʿAbbāsid Poet Interprets History: Three Qaṣīdahs by Abū Tammām." *Journal of Arabic Literature* 10 (1979): 49-65.

"Toward a Redefinition of *badīʿ* Poetry." *Journal of Arabic Literature* 12 (1981): 3-29. [Reprinted in Hasan al-Banna, ed. *Orientalist Essays: An Anthology of Arabic Literary Criticism in English* (Cairo: Dār al-Fikr al-ʿArabī, 1989)]. Arabic translation by Ḥusnah ʿAbd al-Samīʿ. *Fuṣūl* 14 no. 2 (1995): 174-203.

"Structuralist Interpretations of pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions." *Journal of Near Eastern Studies* 42 no. 2 (1983): 85-107. Arabic translation by Saʿūd ibn Dakhīl al-Raḥīlī. "Al-Qirāʾāt al-Binyawiyyah fī al-Shiʿr al-Jāhilī: Naqd wa-Tawjīhāt Jadīdah." *ʿAlāmāt fī al-Naqd* [Saudi Arabia] 18 no. 5 (Dec., 1995): 95-151.

"The Ṣuʿlūk and his Poem: A Paradigm of Passage Manqué." *Journal of the American Oriental Society* 104 no. 4 (1984): 661-78.

"Archetype and Attribution in Early Arabic Poetry: al-Shanfarā and the *Lāmīyat al-'Arab.*" *International Journal of Middle Eastern Studies* 18 (1986): 361-90.
"The Rithā' of Ta'abbata Sharran: A Study of Blood-Vengeance in Early Arabic Poetry." *Journal of Semitic Studies* 1986 no. 1: 27-45. [Reprinted in Hasan al-Banna, ed., *Orientalist Essays*].
"Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood-Vengeance: Two Poems by Durayd Ibn al-Ṣimmah and Muhalhil Ibn Rabī'ah." *Journal of Near Eastern Studies* 45 no. 1 (1986) 31-43.
English translation of Arabic abstracts "This Issue." *Fuṣūl* 6 no. 2 (1986): 246-41.
"Intoxication and Immortality: An Analysis of Wine and Wine-related Imagery in al-Ma'arrī's Garden." In *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition* . Ed Fedwa Malti-Douglas = *Literature East and West* (1989): 29-48.
Reprinted with emendations in J.W. Wright and Everett K. Rowson, eds., *Homoeroticism in Classical Arabic Literature.* New York: Columbia University Press, 1997. Pp. 210-32.
"Yā 'Ayni Jūdī! The Generous Eye/I and the Poetics of Redemption." In Mustansir Mir, ed. *The Literary Heritage of Classical Islam: Arabic and Islamic Studies in Honor of James A. Bellamy.* Princeton, New Jersey: Darwin Press, 1993. Pp. 85-105.
"Pre-Islamic Panegyric and the Poetics of Redemption: *Mufaḍḍaliyyah 119* of 'Alqamah and *Bānat Su'ād* of Ka'b ibn Zuhayr." In S. Stetkevych, ed. *Reorientations/Arabic and Persian Poetry,* 1994. Pp. 1-56.
"'Abbāsid Panegyric and the Poetics of Political Allegiance: Two Poems of al-Mutanabbī on Kāfūr." In Stefan Sperl and Christopher Shackle, eds. *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa.* Leiden: E.J. Brill, 1996. Vol. I, pp. 35-53; Vol. II, pp. 92-105.
"'Abbāsid Panegyric: The Politics and Poetics of Ceremony: Al-Mutanabbī's 'Īd-poem to Sayf al-Dawlah." In J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature.* Surrey: Curzon Press, 1996. Pp. 119-43.
"Sarah and the Hyena: Laughter, Menstruation, and the Genesis of a Double-Entendre." *History of Religions* 35 no. 5 (1996): 13-41.
"The Qaṣīda and the Poetics of Ceremony: Three 'Īd Panegyrics to the Cordoban Caliphate." In Ross Brann, ed. *Languages of Power in Islamic Spain. Occasional Papers of the Department of Near Eastern Studies and Program of Jewish Studies, Cornell University, #3.* Bethesda, MD: CDI Press, 1997. Pp. 1-48.
"Umayyad Panegyric and the Poetics of Islamic Hegemony: al-Akhṭal's *Khaffa al-Qatīnu* ('Those that dwelt with you have left in haste'). *Journal of Arabic Literature* 28 no. 2 (1997). Pp. 89-122.
"Ode on the Conquest of Amorium, by Abu Tammam" pp. 355-65 and
" 'Stop and We Will Weep' The Mu'allaqah of Imru' al-Qays" pp. 515-26. In: Joyce Moss, ed. *World Literature and Its Times, Vol. 6: Middle Eastern Literature.* Detroit & New York: Gale Publishing, 2004.
"Al-Ma'arrī's *Risālat al-Ghufrān*: translation and annotation of selected passages" (50 pp. typescript). In: Salma al-Jayyusi, ed., volume of translations of Classical Arabic prose. Forthcoming.

"The Snake in the Tree: The Mythic, the Lexic and the Ludic in al-Ma'arrī's Garden" (50 pp. typescript). In: Salma al-Jayyusi, ed., volume on Classical Arabic prose. Forthcoming.
"From Text to Talisman: Al-Buṣīrī's Qaṣīdat al-Burdah (Mantle Ode) and the Poetics of Supplication." *Journal of Arabic Literature* 37 no. 2 (2006): 145-89.
"From Sīrah to Qaṣīdah: Poetics and Polemics in al-Buṣīrī's Qaṣīdat al-Burdah (Mantle Ode). *Journal of Arabic Literature* 38 no. 1 (2007): 1-52.
"Al-Sharīf al-Raḍī and the Poetics of 'Alid Legitimacy: Elegy for al-Ḥusayn ibn 'Alī on 'Āshūrā', 391 A.H." Festschrift for Jaroslav Stetkevych/*Journal of Arabic Literature*. Submitted.

مقالات بالعربية:

"تكوين القصيدة في شعر أبي تمام: دراسة نقدية لقصيدته عن إحراق الأفشين،" **آفاق عربية** (بغداد، سبتمبر ١٩٧٩): ٩٨-١٠٣.

"أبو تمام في موازنة الآمدي: حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع،" ترجمة أحمد عثمان، فصول ٦ رقم ٢ (١٩٨٦): ٤٢-٥٧.

"القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية،" **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق** ٦٠ رقم ١ (١٩٨٥): ٥٥-٨٥.

"إعادة صياغة البديع،" ترجمة حسنة عبد السميع، **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤، ص٢٦٨-٢٨٨.

"قصيدة المدح ومراسم الابتهال: فاعلية النص الأدبي عبر التاريخ." في **النقد الأدبي في منتصف القرن ٣: مداخل لتحليل النص الأدبي**، منشورات **المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي**، (القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧) إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة، ص١٧٥-١٩٦.

"أبو العلاء المعري وشعرية الالتزام: نحو قراءة تحليلية لـ"سقط الزند"" ، الثقافة والنقد الثقافي (٣): القراءة والتأويل، أعمال **المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي** (القاهرة-ديسمبر ٢٠٠٣)، إشراف عز الدين إسماعيل، ص٣٠٨-٣١٦.

شكر وتقدير

أفادت هذه الدراسة في مراحل نشأتها وتطورها المختلفة من خبرة كثير من الأساتذة والأصدقاء والزملاء، كما أفادت من كرم أخلاقهم. وقد قُدِّمتْ في شكلها الأصلي بوصفها أطروحة دكتوراه إلى قسم لغات الشرق الأدنى وحضاراته في جامعة شيكاغو (مارس، ١٩٨١). ولهذا أودُّ أن أشكر بدايةً كلَّ الأساتذة الذين ساهموا في إنجاز ذلك العمل: ويلفرد مادلونج، وحشمت مؤيد، وجون ر. بيري، والمرحوم فضل الرحمن، وإلى بيير كاكيا (جامعة كولومبيا) بوصفه مشرفاً على أطروحتي.

P.xi كما أنني مدينة على نحو خاص بالشكر إلى أولئك الأصدقاء والزملاء الذين لولا تشجيعهم وخبرتهم لما اكتمل هذا العمل سواء في نسخته الأولى أو الأخيرة: فدوى مالطي-دوجلاس وآلن دوجلاس، وت. إميل هومرين، وحسن البنا عز الدين، ومايكل سلز، وإليزابيث شرمان. كذلك أشكر تيم وكريسي بَكْوالتر والسيدة كارول دوبسون لعملهم المخلص ولطفهم في إعداد المخطوطة.

وأشكر المركز الأمريكي للبحوث في مصر الذي أعطاني إحدى منح الـICA في ١٩٧٦-٧٧. كما أدين بالعرفان لمؤسسة المدارس الأمريكية للبحوث الشرقية التي أتاحت لي منحتهم المموَّلة من قبل الصندوق القومي للإنسانيات (NEH) أن أقضي مدة عام في الأردن ١٩٨٣-٨٤، ولقسم الأدب العربي في جامعة اليرموك التي استضافتني في تلك المدة.

وبالإضافة إلى كل المذكورين أعلاه، وغيرهم ممن لم أذكرهم، أشكر ياروسلاف ستيتكيفيتش. وفي النهاية أتوجه بالشكر والتقدير إلى حسن البنا عز الدين الذي ترجم الكتاب معي، وإلى دار نشر بريل (ليدن، هولندا) لسماحها بترجمة النص الإنجليزي ونشره بالعربية.

س. س.

الإسكندرية

يوليو ٢٠٠٧

تقديم

كان من أبرز الإنجازات الأدبية للعصر العباسي الازدهارُ المفاجئُ لأسلوبٍ شعريٍّ ذي صبغةٍ بلاغيةٍ عاليةٍ وحديثةٍ على نحوٍ لافتٍ للنظر، أُطْلِقَ عليه مصطلح **البديع**. وقد كان أبو تمام حبيب بن أوس الطائي الشاعر المدَّاح الشهير في بلاط كل من الخليفة المأمون والمعتصم والواثق أكثر الشعراء المتعصبين لهذا الشعر والمنافحين عنه. وقد كوفئ أبو تمام في حياته بسخاء على مديحه، لكنه في الأجيال التالية كان مستهدفاً من قبل نقاد الأدب المحافظين الذين كانوا يهاجمون شعر **البديع** الجديد بزعم أنه مسرف في استخدام الأشكال البديعية وأنه شعر مصطنع، وخارج على عمود الشعر العربي. وهكذا رفض النقاد شعر أبي تمام على أساس أنه مجرد افتتان بالأساليب البديعية. ومع ذلك فإن أحداً لا ينكر تأثير أبي تمام العميق على كل الشعراء النابهين المتأخرين، كما لا تزال مختاراته، **الحماسة**، التي انتقاها من الشعر العربي منذ أقدم عصوره حتى يومه هو، محلَّ تقدير بوصفها أسمى تعبير عن التقليد الشعري العربي. P. xiii.

إن المعلومات الببليوجرافية عن أبي تمام يحيط بها الشك وتعوزها الدقة. ويتأرجح التاريخ المعطى لميلاده بين ١٧٢هـ/٧٨٨م و١٩٢هـ/٨٠٨م. وقد ولد أبو تمام في قرية جاسم بالقرب من دمشق لأب مسيحي يسمَّى ثاذيوس كان خَمَّاراً في إحدى حانات دمشق. وفيما بعد غيَّر الشاعر اسم أبيه إلى أوس وانتسب إلى قبيلة طيئ زعماً، واعتنق الإسلام. وقد قضى شبابه يعمل مع قزاز في دمشق. وذهب بعد ذلك إلى مصر حيث درس الشعر (٢١١-٢١٤هـ)، فيما كان يعيش من عمله سقَّاءً في بعض المساجد. كتب أبو تمام أولى قصائده إما في أثناء إقامته في مصر أو بعد عودته إلى سوريا في ٢١٥هـ. أما مدائحه في الخليفة المأمون فقد أنشأها في سوريا خلال عودة الخليفة من حملاته على الروم (٢١٥-٢١٨هـ) ولعله قابل الشاعر البحتري لأول مرة في حمص وقد تتلمذ عليه وأصبح منافساً له فيما بعد. وفي سنة ٢٢٣هـ ذهب أبو تمام إلى سامراء وأنشد مديحه بين يدي الخليفة المعتصم وأصبح بفضل رعايته له أشهر شاعر مديح في زمانه. ومن بين الأحداث الرئيسة في عهد المعتصم التي أتاحت لأبي تمام فرصة قول مدائحه فتحُ

عمورية، وأسرُ بابك الخرمي الزنديق وإعدامه، وإحراقُ الأفشين، القائد الفارسي لجيوش المعتصم، وذلك بعد اتهامه بالخيانة والردة. وكان من بين ممدوحي أبي تمام، بالإضافة إلى الخلفاء المأمون والمعتصم والواثق، كثير من رجال الدولة وأعظم قواد الجيوش في البلاط العباسي. وقبل أن يتوفى بقليل (٢٣١هـ/٨٤٥م) أو (٢٣٢هـ/٨٤٦م)، عُيِّنَ أبو تمام والياً على الموصل، حيث يرقد الآن في قبره.[١]

تسعى الدراسة الراهنة إلى إعادة تقييم الجدل الأدبي بين النقاد العرب القدماء P. xiv
حول أبي تمام و**البديع**. كما تحاول أن تلقي ضوءاً جديداً على إنجاز أبي تمام الشعري في كل من ديوانه وحماسته على السواء. فهذه الدراسة إذن تنظر إلى إنجاز أبي تمام الشعري بما هو ''شعر على الشعر'' (metapoesis) أو بما هو تفسير للشعر. ذلك أن هذا الشعر كان من ناحية مفتاحاً لفك شفرات التقليد الشعري للبادية الجاهلية أمام الخلفاء العباسيين المسلمين وأفراد حاشيتهم المتحضرين ورعاياهم من أهل المدن، كما كان هو نفسه، من ناحية مقابلة، شفرة جديدة تستوعب الخبرة العربية الإسلامية المعاصرة في الشكل الأدبي القديم، أي القصيدة.

يقدم الجزء الأول، **أبو تمام والتقليد النقدي العربي**، إعادة تحديد مفهوم **البديع** بما هو انعكاس شعري للتطور المتسارع للعلوم اللغوية وعلم الكلام خلال حقبة هيمنة المعتزلة. ويظهر هذا الجزء كذلك أن شعر **البديع** في البلاط العباسي الحضري يكشف عن تغير جوهري في وظيفة الشعر في مقابل وظيفة الشعر الشفوي في البادية

---

١ فؤاد سزكين، **تاريخ التراث العربي**،

Faut Sezgin, *Geschichte des arabischen Schrifttums Band II: Poesie bis ca 430 H.* (Leiden, E.J. Brill, 1975) 551-57;

[انظر الترجمة العربية، فؤاد سزكين، **تاريخ التراث العربي. المجلد الثاني (الشعر)، الجزء الرابع (العصر العباسي)**، نقله إلى العربية عرفة مصطفى، راجع الترجمة محمود فهمي حجازي وسعيد عبد الرحيم (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود، إدارة الثقافة والنشر بالجامعة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص١٢١-١٣٢، وانظر في تحقيق حياة أبي تمام ونسبه البهبيتي. **أبو تمام الطائي**، الأبواب الثلاثة الأولى-المترجم].

وهـ ريتر، ''أبو تمام،'' **دائرة المعارف الإسلامية ط٢**.

H. Ritter, ''Abū Tammām,'' *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed.

العربية قبل الإسلام: أي إنه في حين كان هذا الشعر الشفوي المعتمد على الذاكرة، يقوم، إذا جاز التعبير، بوظيفة ''الديوان'' أو السجل للقيم والأعراف القبلية، فإن شعر البديع في العصر الكتابي كان يطرح وظيفة تفسيرية جديدة، تتعلق بتأويل ذلك التراث القبلي الوثني لورثته من العباسيين المسلمين.

أما الجزء الثاني، **شاعر المديح في بلاط الخلافة**، فيتكوَّن من قراءة فاحصة لخمس من قصائد المدح الكبرى في شعر أبي تمام. ويعرض هذا الجزء أولاً الدور الطقوسي الجديد للقصيدة البلاطية العباسية: أي إضفاء المشروعية على الهيمنة العباسية من خلال دمج التقليدين الشعريين الجاهلي والإسلامي معاً. كما يعرض ثانياً كيف أنجز أبو تمام، من خلال معالجة البنية الطقوسية التحتية لشكل القصيدة الكلاسيكية، تعبيراً شعريًّا عن السيادة الإسلامية العباسية التي كان لها أثر كبير في استيعاب الشعر الجاهلي القبلي الطقوسي من جديد ضمن نموذج أكبر من طقوس الشرق الأوسط القديمة عن الملكية المقدسة.

P. xv

يحلِّل الجزء الثالث، **أبو تمام والحماسة**، البنية الشكلية لهذه المختارات في علاقتها بطرق تصنيف كلٍّ من كتب الحديث النبوي والمختارات الشعرية الكلاسيكية. وينتهي هذا الجزء إلى أن حماسة أبي تمام، على العكس من المختارات الشعرية التي صنفها اللغويون، مثل **المفضليات والأصمعيات**، هي عمل ما وراء شعري، وليست مجرد تسجيل وثائقيّ للشعر. وتعني عبارة ''ما وراء شعري'' في السياق الراهن أن أبا تمام، من خلال عملية الفكر التحليلي والجدلي نفسها التي مارسها في **ديوانه**، تَمَكَّنَ من أن يُبْدِعَ كذلك ''قصيدة ما وراء القصيدة،'' في **حماسته**، تُصَنِّفُ وتُفَسِّرُ في الوقت نفسه التراثَ الشعري العربي.

مقدمة المؤلفة للقارئ العربي

إنّ فرصة تقديم دراستي عن أبي تمّام في لغة الشاعر نفسها ولمن ورث هذه اللغة وهذا التراث الشعري لفرصة نفيسة بالنسبة إليّ. فأنا مدينة بصفة خاصّة للأستاذ الدكتور حسن البنّا عزّ الدين بوصفه صاحب مشروع الترجمة والّذي طالما أخلصني الزمالة في مجال الشعر العربي القديم. لا أريد إطالة المقدّمة خصوصاً وقد قام د. حسن البنا بمقدّمة علمية مستفيضة يعرض فيها الكتاب الراهن على القارئ العربي في سياق الدراسات العربية حول أبي تمّام وشعر البديع، سابقةً كانت أم لاحقة لنشر الكتاب باللغة الإنجليزية (١٩٩١)، كما أنّه قد أضاف في هوامش نصّ الكتاب بصورته العربية ملاحظات قيّمة وإشارات مفيدة للقارئ العربي.

أشير كذلك إلى أنّني لم أقم في غضون عملية الترجمة بتجديد أفكاري المبكّرة عن أبي تمّام ولا قراءاتي لشعره. وليس معنى ذلك أنّني لا أزال أتّفق مع نفسي اتّفاقاً كاملاً عليها ولا أنّ ليس ثمّة شيءٌ من التطوّر أو النموّ في تفكيري، بل، على العكس من ذلك، اتّضح لي أنّ إعادة النظر إلى أبي تمّام بعد سنوات من قراءات أدبية واسعة وتجارب نقدية متعدّدة لن تقتصر على تجديد الدراسة الراهنة أو تصحيحها وإنّما سوف تقتضي دراسة جديدة بكاملها. ونظراً لذلك فإنْ صحّحتُ بعض أخطاء طفيفة إلاّ أنّني قد تركت الدراسة—كما كانت—تعبيراً مخلصاً لتفكيري عن الموضوع في حقبة معيّنة من الزمن.

أمّا التطوّرات في أفكاري حول أبي تمّام بصفة خاصّة وحول الشعر العربي القديم بصفة عامّة، فإنّني قد سجّلتها في دراسات أخرى، وذلك أنّ بحثي في أبي تمّام قد أدّى بي إلى أسئلة ملحّة وقضايا جوهرية لا بدّ لي من الالتفات إليها. فبعد دراستي عن أبي تمّام، واصلت الاستقصاء في بنية القصيدة حتّى التفتّ إلى العصر الجاهلي لاستكشاف الجذور الطقوسية لكلّ من بنية القصيدة والتنوّع في هذه البنية—أي استكشاف القوّة التكوينية والتعبيرية لبنية القصيدة. ونتيجة لذلك صدرت لي سلسلة من المقالات عن الأبعاد الطقوسية للقصيدة الجاهلية ومنها طقوس العبور والتضحية والأخذ بالثأر، حتّى جمعت هذه المقالات وأضفت إليها لتكوّن كتابي: **الصمّ الخوالد تتكلّم** (١٩٩٣).

وقد أثارت دراسة قصائد أبي تمّام في سياق بلاط الخلفاء أسئلة أخرى عن العلاقة بين الشعر والسياسة وعن ظاهرة سيطرة قصيدة المدح على الأنواع الأخرى من القصيدة طوال العصر الأدبي الكلاسيكي، ممّا أدّى إلى مقالتي المطولة في ''شعرية النجاة'' (صدرت ١٩٩٤) والتي أتناول فيها قصيدة المدح عند كلّ من علقمة وكعب بن زهير بوصفها جزءًا لا يتجزّأ من طقوس تبادل الهدايا بين المادح والممدوح—أي بوصفها أداءً لطقوس مراسمية تعبّر عن علاقة البيعة والولاء المتبادلة بين الرعيّة والملك. وإنّ هذه المقالة بدورها أدّت إلى عدّة مؤلفات بالإنجليزية عن قصيدة المدح فيما بين العصر الإسلامي والعصر الأندلسي والتي ترجمت على يد د. حسن البنّا عزّ الدين وصدرت في كتاب بالعربية بعنوان: **سياسة الأدب وأدب السياسة** (١٩٩٨)، كما صدرت في كتاب باللغة الإنجليزية بعد إضافة بعض فصول جديدة بعنوان: **شعرية الشرعية الإسلامية** (٢٠٠٢).

وحتّى بعدما تجاوزتُ حدود الشعر القديم لكي أضيف إلى دراستي عن قصيدة المدح بحثاً في المدائح النبوية وجدت أبا تمّام، صاحب البديع، لا يزال يوجّه تفكيري حيث أصبحت الآن أبحثُ في العلاقة بين أسلوب البديع بوصفه تعبيراً عن السلطة الإسلامية في العصر العبّاسي وبوصفه، في المقابل، طقساً من طقوس الابتهال في المدائح النبوية تحت النوع الشعري المسمى ''البديعية'' في أثناء ما يسمّى ''عصر الانحطاط'' لدى كثير من مؤرخي الأدب.

وبما أنّني أرى أنّ ليس في النقد الأدبي شيء يمكن أنْ نسمّيه ''دراسة حاسمة'' لموضوع ما، وإنما الدراسة الأدبية عبارة عن تجربة تفسيرية، فإنّني أتمنّى أنّ دراستي هذه عن أبي تمّام وشعرية العصر العبّاسي ستقوم بمثابة نقطة انطلاق لاكتشاف أبعاد معنوية وجمالية أخرى لشعر أبي تمّام بالذات وفي النطاق الأوسع للشعر العربي القديم.[٢]

[٢] [راجع الببليوجرافيا الخاصة بأعمال المؤلفة أعلاه—المترجم].

الجزء الأول

أبو تمام والتقليد النقدي العربي

P. 1

مقدمة

قيل لأبي تمام: ''يا أبا تمام، لِمَ لا تقول ما يُفْهَمُ؟
فقال: ''ولِمَ لا تفهمُ ما يقال؟''
ـ الصولي، **أخبار أبي تمام**.

لا شك أن انكباب أهم الأعمال الأساسية في النقد الأدبي من القرنين الثالث والرابع الهجريين على درس شعر أبي تمام يعد أحد المعايير التي تدل على أهمية هذا الشعر وخصوصيته. ولو أنعمنا النظر في تلك الأعمال، أي **كتاب البديع** لابن المعتز، **وأخبار أبي تمام** للصولي، **والموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** للآمدي، **والوساطة بين المتنبي وخصومه** للقاضي الجرجاني،[3] لاتضح لنا أن شعر أبي تمام كَوَّنَ أمام مؤلفيها تحدياً لمفهوم القصيدة العربية السائد بينهم،[4] ذلك المفهوم المسمَّى **عمود الشعر**،[5]

P. 3

---

[3] : د الله بن المعتز، **كتاب البديع**،
'Abd Allāh Ibn al-Mu'tazz, *Kitāb al-Badī'*, ed. Ignatius Kratchkovsky, E. J. W. G ›b Memorial Series No. X (London: Messrs. Luzac & Co., 1935);
[ا ل كذلك إعادة طبع بالأوفست: **كتاب البديع**، تصنيف عبد الله بن المعتز (المتوفى سنة ٢٩٦هـ)، اعتنى بـ ـره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيُوس كراتشقوفسكي، ط٢ (بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٧٩) وسوف نطابق الـ ـصوص الواردة من هذا الكتاب على الطبعة 'العربية' هذه–المترجم]؛ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، **أخبار ـبي تمام** [وبأوله: **رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمام وشعره**]، حققه وعلق عليه خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، وقدم له أحمد أمين (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، د. ت.)؛ وأبو القاسم حسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، في مجلدين (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)؛ أبو الحسن بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق عارف الزين (صيدا، لبنان: مطبعة العرفان، ١٣٣١/١٩١٣). [وسوف نطابق هنا النصوص على: أبو الحسن بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي (القاهرة: مطبعة دار إحياء الكتب العربية، عيسى الحلبي وشركاه، ١٩٦٦)– المترجم].

[4] لعل أقدم صياغة لبنية القصيدة العربية الكلاسيكية، وأكثرها شهرة واقتباساً، هي تلك التي نجدها لدى ابن قتيبة (ت ٢٧٦/٨٨٩) (عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر [القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦] ٧٤–٧٥).

وللمدونة الشعرية الكلاسيكية برمتها. وهكذا فإن تحليل هذه الأعمال لن يكشف عن استجابة النقاد العرب لشعر أبي تمام فحسب، بل سوف يضع أمامنا كذلك خارطة لتطور العملية التي واجه من خلالها النقاد تحدي شعر البديع الجديد الذي كان أبو تمام على نحو جذري أكبرَ مُمَثل له. وعلاوة على هذا، سوف يكشف هذا التحليل عن كيف أصبحت المناهج النقدية، التي تطوَّرت في أثناء تناول شعر أبي تمام ومحاولة دمجه ضمن التقليد النقدي الكلاسيكي، نموذجاً لمواجهة التحديات أمام هذا التقليد، كما حدث عندما حَلَّ الجدلُ النقديُّ حول المتنبي في القرن الرابع مَحَلَّ الجدل النقدي حول أبي تمام في القرن الثالث. وأخيراً سوف يكشف هذا التحليل عن مدى التقصير الذي أصاب النقد الأدبي العربي في تقييم الإنجاز الشعري لأبي تمام والتعبير عنه تعبيراً نقدياً. P. 4

---

* المكان التقليدي *locus classicus* الذي نلقى فيه صياغة [ضافية لـ] عمود الشعر هو مقدمة شرح المرزوقي لكتاب الحماسة (وسوف نورد تلك الصياغة في القسم الثالث من الكتاب الراهن). ومع ذلك فإن المصطلح كان مستخدماً قبل المرزوقي (ت ٤٢١/١٠٣٠)، على نحو ما يظهر من إشارة الآمدي (ت ٣٧٠/٩٨١) إلى ''عمود الشعر المعروف'' (الموازنة ١ : ٤) ومن استخدام القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢/١٠٠١) للمصطلح استخداماً يعادل في سياقه تعريفاً له (الوساطة ٣٢-٣٣).

الفصل الأول

إعادة تعريف البديع[6]

الجاحظ وأصل البديع

P. 5 ظهر مصطلح ''البديع'' في القرن الثالث للهجرة ليصف الأسلوب الشعري الجديد لدى بعض الشعراء العباسيين، وعلى وجه العموم تنسب بدايته إلى بشار بن برد (ت ١٦٧/٧٨٣) أو مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨/٨٢٣). ولم يكن المصطلح في البداية محدداً، لكنه كان يشير إلى السمة الجديدة، المبتكرة لهذا الشعر.[7] والكلمة نفسها تتصل بصيغة أبدع - بمعنى ''بدعَ الشيءَ يَبْدَعُه بَدْعاً وابْتَدَعَه: أنشأه وبدأه ... والبَديعُ والبِدْعُ: الشيء الذي يكون أوّلاً. ... ... والبَدِيعُ: المُحْدَثُ العَجيب. والبَدِيعُ: المُبْدِعُ. وأَبدعْتُ الشيء: اخْتَرَعْتُه لا على مِثال. ... فبَدِيعٌ فَعِيلٌ بمعنى فاعل مثل قدير بمعنى قادر، والبديعُ: المُبْتَدِع والمُبْتَدَع. ... وأَبْدَعَ الشاعرُ: جاء بالبديع.''[8] ... وهكذا، فإن ''البديع'' فعيل بمعنى اسم الفاعل (من الثلاثي) أو مُفْعِل (من الرباعي) من أسماء الله، لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها. أما ''البديع'' بمعنى اسم المفعول (من الثلاثي) فيكون نعتاً بمعنى ''مُحْدَث، مُخْتَرع، مصنوع، مفعول، مُنْشأ من جديد، للمرة الأولى،

---

[6] هذا الفصل مؤسس على مقالة مبكرة لي بعنوان ''نحو مفهوم جديد لشعر البديع،'' انظر:
Suzanne Pinckney Stetkevych, ''Toward a Redefinition of *badī'* Poetry,'' *Journal of Arabic Literature* 12 (1981): 3-29.
والفصل الراهن يعد نسخة منقحة ومزيدة بصورة جوهرية لتلك المقالة. [وثمة ترجمة عربية لهذا الفصل، انظر حسنة عبد السميع، ''إعادة صياغة البديع،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤، ص٢٦٨-٢٨٨، ولم ننظر في هذه الترجمة في أثناء عملنا لأنها لم تكن تحت أيدينا-المترجم].

[7] تنحو هذه المناقشة بشكل جزئي منحى الفصل الذي عقده أحمد مطلوب عن البديع في كتابه **مصطلحات بلاغية** (بغداد: المجمع العلمي العراقي، ١٩٧٢) ٨٠-٩٥.

[8] ابن منظور، **لسان العرب**، ''ب-د-ع''، وادوارد وليم لين، معجم عربي-إنجليزي،
Edward William Lane, *An Arabic-English Lexicon*, 8 vols. (Beirut: Librairie du Liban, 1968), 1: 166-67.

وجديـد، وعجيـب، غـير معـروف مـن قبـل. وممـا يلاحـظ أيضـاً في هـذا السـياق أن ‘‘بدْعَة’’ بمعنى التجديد في مجال الدين والفكر الديني، تشير إلى الضلالة.

في كتاب الأغاني يعطي أبو الفرج الأصبهاني، مسلم بن الوليد الفضل في استخدام المصطلح:

> مسلم بن الوليد ... شاعر مُتَقَدِّم من شعراء الدولة العباسـية، منشؤه ومولـده الكوفـة. وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهـو لقَّب هـذا الجـنس: [مـن الشعر] البديع، واللطيف، وتبعه فيه جماعة، وأشهرهم فيه أبو تمـام الطـائي، فإنـه جعل شعره كله مذهباً واحداً فيه.[٩]

ويورد أبو الفرج أيضاً رَأياً أقلَّ استحساناً لهذا الشعر المحدث: ‘‘أول من أَفْسَدَ الشعرَ مسلمُ بن الوليد، جاء بهذا الفن الذي سَمَّاهُ الناسُ البديعَ، ثم جـاءَ الطـائيُّ بعـده فَجُنَّ فيه، فَتَحَيَّرَ الناسُ.’’[١٠] بَيْدَ أنَّ خَبَـراً آخـر في كتـاب الأغـاني يؤيـد وجهـة النظـر القائلة بأن شـعراء البـديع قـد سـلكوا دروبـاً شـعرية جديـدة ويمـدحُ الـرأيُ نفسُـه هـذا الاتجاهَ:

P. 6

> أخبرني هاشم بن محمد قال حدثني الرياشي قال: سئل الأصمعي عـن بشـار ومـروان أيهما أشعر؟ فقال بشار، فسئل عن السبب في ذلك فقال: لأن مروان سلك طريقاً كَثُـرَ من يسلكه فلم يَلْحَق مَنْ تَقَدَّمَه، وشَرِكَهُ فيه مَنْ كان في عصره، وبشار سلك طريقـاً لم يُسْلَكْ وأحسن فيه وتفرَّدَ به، وهـو أكثـر تصـرُّفاً وفنـونَ شـعرٍ وأغـزرُ وأوسـعُ بـديعاً، ومروان لم يتجاوز مذهب الأوائل.[١١]

أمـا أقـدم الملاحظـات وأكثرهـا تبصـراً عـن البـديع فتـأتي مـن الجـاحظ (ت ٨٦٨/٢٥٥) في كتابه البيان والتبيين. وعلى الرغم من أنه لا يحـدِّد المصـطلح علـى نحـو دقيق، فإن تعليقاته على أبيات للشاعرين الأمـويين الأشـهب بـن رُمَيْلَـة [ت ٧٠٥/٨٦] والراعي النميري [ت ٧٠٨/٩٠] تشير إلى أنه كانت لديه فكرة مُعَيَّنَة عن المسألة:

---

[٩] أبو الفرج الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، تحقيق إبراهيم الإبياري، في ٣١ مجلداً (القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩–١٩٧٩)، ٦٧٢١.

[١٠] الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، الصفحة نفسها.

[١١] السابق، ٩٩٣.

هُـمُ سَـاعدُ الـدهرِ الـذي يُتَّقَـى بـهِ   ومـا خَيْـرُ كَـفٍّ لا تَنُـوءُ بسـاعدِ

قوله: "هم ساعد الدهر" إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع. وقد قال الراعي:

هُـمُ كاهـلُ الـدهرِ الـذي يُتَّقَـى بـهِ   ومَنْكِبُـه إن كـان للـدهرِ منكـبُ

وقد جاء في الحديث: "موسى الله أحَدُّ، وساعِدُ الله أشدُّ." (التأكيد من عندي). والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتُهم كُلَّ لغة وأرْبَتْ عَلى كُلِّ لسان."[١٢]

P. 7

وإن نظرنا بعين الاعتبار إلى أن الجاحظ كان على رأس إحدى فرق المعتزلة في البصرة، فإن الاقتباس المؤكد أعلاه يصلح مفتاحاً لإدراك مفهوم البديع لديه. ذلك أن المعتزلة كانوا مضطرين، نتيجة لإيمانهم بمبدأ التوحيد (أي وحدانية الله المطلقة) إلى فهم العبارات في القرآن والحديث التي يرد فيها التشبيه أو التجسيم للخالق عن طريق التأويل، أي فهمها بوصفها عبارات استعارية أو مجازية.[١٣] ويصف الشهرستاني (ت ٥٤٨ هـ) هذا المبدأ في الملل والنحل على النحو التالي:

---

[١٢] عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ٤ مج. (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٨)، ٤: ٥٥–٥٦. ويحذف مطلوب، لأمر ما، أيَّ ذكرٍ للحديث ومن ثم يفلت منه صلب الموضوع في مناقشة الجاحظ (مطلوب، **مصطلحات بلاغية**، ٨١). وقد اعتمدت هنا تصحيح هاينركس لترجمة عبارة "الذي يتقى به" [إلى الإنجليزية] والتي تتناسب، في الحقيقة، مع سياق الأبيات (أبيات الأشهب في **البيان والتبيين** ٤: ٥٥ والراعي النميري في الراعي النميري، **شعر الراعي والنميري وأخباره**، تحقيق ناصر الحاني وعز الدين التنوخي [دمشق: مطبوعات المجمع العلمي العربي، ١٩٦٤]، ٢٢، مع تغيير في رواية البيت في المصدر الأخير). انظر س. ستيتكيفيتش، "نحو مفهوم جديد لشعر البديع،" ٣–٤ وولفهارت هاينركس، "الاستعارة والبديع وعلاقتهما الاصطلاحية في النقد الأدبي العربي المبكر،"
Wolfhart Heinrichs, "*Isti'ārah* and *Badī'* and their Terminological Relationship in Early Arabic Literary Criticism," *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 1 (1984): 195.

[١٣] إجنتس جولدتسيهر. **اتجاهات التفسير القرآني لدى المسلمين**؛
Ignaz Goldziher, *Die Richtungen der islamischen Koranauslegung* (Leiden: E. J. Brill, 1920) 129-30.

وأي. ج. وينسك، **عقيدة الإسلام: أصلها وتطورها التاريخي**؛
A. J. Wensinck, *The Muslim Creed: Its Genesis and Historical Development* (London: Frank Cass & Co., 1965), 66-68.

واتفقوا على نفي رؤية الله تعالى بالأبصار في دار القرار، ونفي التشبيه عنه من كل وجه: جهةً، ومكاناً، وصورةً، وتحيزاً، وانتقالاً، وزوالاً، وتغيراً، وتأثراً. وأوجبوا تأويل الآيات المتشابهة فيها. وسموا هذا النمط: توحيداً.[14]

لعل مثلين من مقالات الإسلاميين للأشعري (ت ٣٢٤هـ) يوضحان المنهج التفسيري (أو البلاغي) الذي لا بُدَّ أن الجاحظ قد فهم من خلاله عبارة ''**موسى الله أحَدٌ، وساعد الله أشدّ**'':

واختلفوا هل يقال لله وجه أم لا وهم ثلث [كذا والصحيح 'ثلاث'] فرق: فالفرقة الأولى منهم يزعمون أن لله وجهاً هو هو والقائل بهذا القول ''أبو الهذيل''. والفرقة الثانية منهم يزعمون أنا نقول وجه توسعاً ونرجع إلى إثبات الله لأنا نثبت وجهاً هو هو وذلك أن العرب تقيم ''الوجه'' مقام الشيء فيقول القائل: لولا وجهك لم أفعل؛ أي لولا أنت لم أفعل، وهذا قول النظام وأكثر معتزلة البصريين وقول معتزلة البغداديين.[15] ...

وأجمعت المعتزلة بأسرها على إنكار العين واليد وافترقوا في ذلك على مقالتين: فمنهم من أنكر أن يقال: لله يدان وأنكر أن يقال إنه ذو عين، وأن له عينين، ومنهم من زعم أن لله يداً وأن له يدين وذهب في معنى ذلك إلى أن اليد نعمة وذهب في معنى العين إلى أنه أراد العلم وأنه عالم وتأوّل قول الله عز وجل: ''وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي'' [القرآن ٢٠: ٣٩) أي بعلمي.[16] | P. 8

---

[14] محمد عبد الكريم الشهرستاني، **الملل والنحل**، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، ٢مج. (القاهرة: مؤسسة الجلّي وشركاه، ١٩٦٨)، ١: ٤٥.

[15] [المحذوف هنا هو: ''والفرقة الثالثة منهم ينكرون ذكر الوجه أن يقولوا لله وجه فإذا قيل لهم: أليس قد قال الله سبحانه ''كل شيء هالك إلا وجهه'' [القرآن ٢٨: ٨٨)؟ قالوا: نحن نقرأ [في] القرآن أن لله وجهاً فلا نقول ذلك، والقائلون بهذه المقالة ''العبادية'' أصحاب ''عباد''–المترجم].

[16] أبو الحسن علي بن إسماعيل الأشعري، **مقالات الإسلاميين واختلاف المُصَلِّين**،
Abū al-Ḥasan ʿAlī ibn Ismāʿīl al-Ashʿarī, *Kitāb Maqālāt al-Islāmiyyīn wa Ikhtilāf al-Muṣallīn*, Ed. Hellmut Ritter (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1963), 189, 195.
[والنص هنا منقول من الكتاب نفسه والصفحات نفسها، ط٤ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠، وهي نسخة مصورة من الطبعة الثالثة، فيسبادن: دار فرانز شتاينر، ١٩٨٣).

إنْ قرأنا هذا النص التأويلي الديني من خلال الاصطلاح البلاغي، استطعنا القول بأن المفسرين من المعتزلة عدوا التعبير القرآني أسلوباً استعاريًّا أو مجازيًّا، يستخدم، بصفة خاصة، المجاز المرسل (أي استخدام الجزء للدلالة على الكل والعكس بالعكس) والكناية (أي استخدام شيء واحد للدلالة على آخر).

وهكذا، فإن البديع لم يكن شيئاً جديداً في اللغة العربية من وجهة نظر الجاحظ، حتى لو كان ظاهرة جديدة في الشعر. ومن الوجهة الاعتزالية لدى الجاحظ، لم يكن البديع وسيلة أسلوبية متميزة موجودة في القرآن[١٧] والحديث فحسب، بل كان منهج تأويل، وطريقة تفكير، يجب على المسلم المخلص أنْ يتَّبعَها إنْ أرادَ أنْ يفهمَ تلك النصوص الدينية فهماً سليماً. بل إن عدم تأويل القرآن أو قراءته قراءة مجازية (عبر التأويل) قد يُوقِعُه في الشِّرْك. ومن ثم فإن ما قصده الجاحظ بالبديع في النص المقتبس أعلاه من البيان والتبيين يتلخص في استخدام الكناية أو الاستعارة أو بشكل أوضح، تجسيم المجرَّد، على نحو ما فهمه قياساً على الاستخدام التفسيري المعتزلي للتأويل. وباختصار، فإن البديع هو الوجه الآخر للتأويل. فالبديع هو تشفير المعنى في نمط استعاري لِنَصٍّ ما؛ وأما التأويل فهو حل شفرة هذا النص. وإذن فأسلوب التعبير في القرآن لم يكن من وجهة نظر المعتزلة سوى أسلوب البديع.

وبناء على مثال الجاحظ، أَوَدُّ أن أقترح أن شعر البديع لا يمكن تحديده بمجرد وجود هذا النمط من الأنواع البلاغية فيه، بل إن أسلوب البديع هو أولاً وقبل أي شيء آخر التشفير الواعي المقصود للمعنى المجرَّد في الاستعارة وغيرها، بالإضافة إلى التعبير الشعري عن المجال الكلي للعمليات الاستعارية والتحليلية التي كانت تَسِمُ علم الكلام المعتزلي، أو بمعنى أوسع، التي تَسِمُ الإطار الثقافي والفكري الكلي لحقبة هيمنة المعتزلة. وفي عبارة أخرى، فإن شعر البديع كتبه أصحابه على أساس المذهب الكلامي، باعتباره خطابًا جدليًّا افتراضيًّا، وليس بوصفه نوعاً بلاغيًّا، كما أصبح هذا المصطلح P. 9

---

[١٧] يتعلق هذا بمفهوم الجاحظ عن ''إعجاز القرآن''، الذي يمكن متابعة مناقشة حوله في جولدتسيهر، **اتجاهات التفسير**، ١٢١.

يعني فيما بعد؛ أي ليس بوصفه تقليداً لرطانة المتكلمين المتأخرة ولنهج القياس لديهم، بل بوصفه عقلية مفاهيمية، وتحليلية، وقياسية.[١٨]

---

[١٨] ربما كانت ملاحظات مصطفى بدوي هي الأقرب إلى هذا الاستنتاج:

يستحق عنصر معين في تحليل المعتزلة اعتباراً خاصًا، لأنه كان، أكثر من أي عنصر، النتاج الخاص للمناخ العقلي في العصر العباسي، وغالباً ما كان في أصل رفض النقاد العرب للشعر الحديث، حتى وإن لم يكونوا أنفسهم واعين بذلك، مركِّزين اهتمامهم على أكثر مظاهره سطحية، أي استخدام اللغة. وهذا هو المذهب الكلامي، الذي ترجمه كراتشكوفسكي بـ "التكلف الجدلي" (dialectical mannerism)، وهو يحيل إلى نمط من الجدال العقلي، ومقدرة على إنتاج أفكار دقيقة وغير مسبوقة وطريقة في إنشاء صور وخيالات قريبة من "الفطنة" "wit" ولقب "الميتافيزيقي" المستخدم من قبل درايدن في وصف "فطنة" الشاعر دُنْ والتي تبنَّاها فيما بعد وأذاعها الدكتور جونسون في مقالته عن كاولي في كتابه حيوات الشعراء. ... وعلى نحو مشابه، فإن المذهب الكلامي هو مصطلح أخذه المعتزلة، كما قيل سابقاً، من الجاحظ الذي كان واعياً، كونه هو نفسه من أصحاب المعتزلة المفكرين الدينيين العقليين، بأنَّ خَلَفَ بعض شعر المحدثين نمطاً من النشاط العقلي لا يختلف عن ذلك النشاط الذي يميز الفكر الديني العقلي المعروف بعلم الكلام. وهذا ليس مفاجئاً على الإطلاق، بما أنه من المعروف أن أبا تمام الذي جعل من البديع أسلوبه الأساسي في كتابة الشعر كان معتزليًا، لا يجهل عمل مفكري الكلام ومناهجهم وأن شعره يفيض بالمصطلحات الفلسفية.

[حاشية: يجب أن نذكر هنا أن الصورة الأصلية لهذا الفصل من الكتاب قُدِّمت في اللقاء السنوي لمركز البحوث الأمريكي في مصر، وذلك في ولاية فيلادلفيا الأمريكية، أبريل، ١٩٧٩، ثم قُدِّمت إلى مجلة الأدب العربي *Journal of Arabic Literature* (التي كان بدوي رئيس تحريرها) وذلك قبل أن ينشر بدوي مقالته في ١٩٨٠، ثم ظهرت مقالتي في المجلة المذكورة في ١٩٨١. وفي الحقيقة، تشكل ملاحظات بدوي عن المذهب الكلامي ملخصاً لأطروحتي الرئيسة هنا لكنه لم يُشِرْ إلى مَن اعتمد عليه في تلك الملاحظات، وقد ذكرت الشيء نفسه في كتاب يصدر قريباً بعنوان **الشعر والشعرية**،
Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Poetry and Poetics*, Volume in The Formation of the Classical Islamic World series, ed. Lawrence Conrad (UK: Ashgate/Variorum Publishers).
وذلك في هامش رقم ٣١ من مقالتي في هذا الكتاب–المؤلفة].

(مصطفى بدوي، "من القصيدة الأولية إلى القصيدة الثانوية،"
(Mustafa Badawi, "From Primary to Secondary Qaṣīdahs," *Journal of Arabic Literature* 11 [1980]: 23-24).

إن ما أحاوله هنا هو إعادة صياغة المفهوم النقدي لشعر البديع، معتمدة على نصوص النقاد العرب القدماء بوصفها مصادر فرعية، لعلها تزوِّدنا بتبصُّرات حول طبيعة الجدة والابتكار في البديع. كما يجب أن نميِّز بين هذا السعي وآخر يسعى إلى تتبع التطور التاريخي للمصطلح الأدبي النقدي، وهنا ينظر أصحاب ذلك السعي إلى نصوص النقاد العرب القدماء بوصفها مصادر أساسية. ومن الدراسات الممثلة لهذا النوع والمناسبة للنقاش الراهن:

إن ظروف البيئة الثقافية تشير كذلك إلى العلاقة بين ظهور كل من شعر البديع وتفكير المعتزلة. فلنأخذ مثلاً العالمين البصريين، واصل بن عطاء (ت ١٣١هـ) وعمرو بن عبيد (ت ١٤٤هـ)، اللذين يُنْسَبُ إليهما تأسيس مدرسة البصرة الاعتزالية. لقد كان من معارفهما الشاعر بشار بن برد، الذي يُعَدُّ من مُؤَصِّلي شعر البديع. وقد كتب الجاحظ عنه بإعجاب شديد:

P. 10

والمطبوعون على الشعر من المولَّدين بشار العقيلي، والسيد الحميري، وأبو العتاهية، وابن أبي عُيَيْنة. وقد ذكرَ الناسُ في هذا الباب يحيى بن نوفل، وسَلماً الخاسر، وخلف بن خليفة. وأبانُ بن عبد الحميد اللاحقي أولى من هؤلاء، وبشار أَطْبَعُهُم كلِّهم. ... وكان العتَّابي يَحْتَذي حَذْوَ بشار في البديع. ولم يكن في المولَّدين أَصْوَبُ بديعاً من بشار، وابن هَرْمَة [٨٠–١٧٦هـ].[١٩]

والجدير بالذكر أن الجاحظ لا يرى تعارضاً بين كون الشاعر مطبوعاً من جهة وكاتباً للشعر في أسلوب البديع من جهة أخرى، كما زعم النقاد اللاحقون. فالجاحظ، على العكس من ذلك، يرى أن بشاراً هو الأفضل في الفئتين.

وإذا عدنا إلى نقطة النقاش الأساسية، فإن بشاراً، على الرغم من أنه لم يكن على مذهب الاعتزال، قد تَرَدَّدَ على المجلس نفسه الذي كان يحضره واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد. وإن قرأنا القطعة التالية من كتاب **الأغاني** اتضح لنا كيف كان مجتمع البصرة في أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث للهجرة يَعِجُّ باتجاهات ثقافية ودينية متعددة:

هاينركس، "الإستعارة والبديع،" ١٨٣، ١٩١–١٩٦، وجون وانسبروغ، "ملاحظة عن البلاغة العربية،" في:

John Wansbrough, "A Note on Arabic Rhetoric," in H. Meller and H. J. Zimmermann, eds., *Lebende Antike: Symposion für Rudolf Sühnel* (Berlin, 1967) 55-63 and John Wansbrough, "Arabic Rhetoric and Qur'ānic Exegesis," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies of the University of London* 31 no. 3 (1968): 469-85,

وكلاهما يتناول المذهب الكلامي. وعلاوة على هذا، يجب أن نتذكر أن كلاً من "البديع" و"المذهب الكلامي" كان في الأصل مصطلحاً وصفيًا، وليس مصطلحاً فنيًا–بلاغيًا.

[١٩] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١: ٥٠–٥١.

كان بالبصرة سِتَّةٌ من أصحاب الكلام: عمرو بن عبيد، وواصل بن عطاء، وبشار الأعمى، وصالح بن عبد القدوس، وعبد الكريم بن أبي العَوْجاء، ورجل من الأَزْد - قال أبو أحمد: يعني جرير بن حازم - فكانوا يجتمعون في منزل الأزدي ويختصمون عنده. فأما عمرو وواصل فصارا إلى الاعتزال. وأما عبد الكريم وصالح فصححا التوبة. وأما بشار فبقي مُتَحَيِّراً مُخلِّطاً. وأما الأزدي فمال إلى قول السُّمَنِيَّة، وهو مذهب من مذاهب الهند، وبقي ظاهره على ما كان عليه. قال: فكان عبد الكريم يُفْسِدُ الأحْدَاث، فقال له عمرو بن عبيد: قد بلغني أن أنك تخلو بالحدث من أحداثنا فتفسده (وتستر له) وتدخله في دينك، فإن خرجت من مصرنا وإلا قمتُ فيك مقاماً آتي فيه على نفسك. فلحق بالكوفة، فدَلَّ عليه محمدُ بن سليمان فقتله وصلبه بها.

وله يقول بشار:[٢٠]

قل لعبد الكريم يا بن أبي العَوْ   جاءَ بعْتَ الإسلامَ بالكفرِ مُوقا

لا تُصَلِّي ولا تصُومُ فإن صُمْـ   ـتَ فبعضَ النهارِ صوماً رقيقا

لا تبالي إذا أُصِبْتَ من الخمْـ   ـرِ عتيقاً ألا تكون عتيقا[٢١]

ليت شعري غداةَ حُلِّيْتَ في الجيـ   ـدِ حنيفاً حُلِّيتَ أم زنديقا

أنتَ مِمَّن يدورُ في لعنةِ اللـ   ـهِ صديقٌ لمن [...] الصديقا

وفي ذلك الوقت كانت توجد في البصرة طوائف متعددة من الغلاة. فمن طوائف الشيعة مثلاً، يذكر تشارل بللا المغيرية والمنصورية والكاملية والكيسانية والمختارية؛ كما كان هناك، بالإضافة إلى ذلك العديد من طوائف الخوارج، والمرجِّئة. وخارج حدود الإسلام كان هناك الزنادقة أيضاً. ولم يكن لكلمة ''زندقة'' معنى دقيق؛ فهي تشمل أنواعاً عدة من الغُلاة. كما كانت تشير في تلك الحقبة إلى أولئك الذين ينضوون تحت لواء الشعوبية الذين كانوا يتبنون المعتقدات الفارسية القديمة، بما فيها عناصر من المانوية والمجوسية والمزدكية.[٢٢] p. 11

[٢٠] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٩٩٢-٩٩٣.

[٢١] ''عتيقا'' الأخيرة تعني العتق من النار.

[٢٢] تشارل بللا، بيئة البصرة وتكوين الجاحظ،

وإن أخذنا بعين الاعتبار الحضور الكثيف لعناصر غير إسلامية ومناهضة للإسلام في بيئة البصرة لم نستغرب أن المعتزلة أضافوا إلى هجومهم الأصيل ضد الرافضية وغلاة الشيعة هجوماً حادًّا ضد الزنادقة، وخصوصاً معتقدي الثنوية، التي هي، طبقاً لنيبرج، من قبيل المانوية.[٢٣] وقد تبنت المعتزلة المناهج ''الفلسفية'' للدفاع عن الإسلام ضد تلك الأفكار الخارجة عن الإسلام، ومن ثم استوعبوا علم الكلام في الفكر الديني الإسلامي. ويصف الشهرستاني في **الملل والنحل** هذا التطور على النحو التالي:

> والقدرية ابتدءوا بدعتهم في زمان الحسن، واعتزل واصل عنهم وعن أستاذه بالقول منه بالمنزلة بين المنزلتين فَسُمِّيَ هو وأصحابه معتزلة، وقد تَلْمَذ له زيد بن عليّ وأخذ الأصول فلذلك صارت الزيدية كلهم معتزلة. ومَنْ رفض زيد بن علي لأنه خالف مذهب آبائه في الأصول، وفي التبرِّي والتولّي، هم من أهل الكوفة، وكانوا جماعة سموا رافضة. ثم طالع بعد ذلك شيوخُ المعتزلة كتب الفلاسفة حين نشرت أيام المأمون فخلَطَتْ مناهجُها مناهجَ الكلام، وأفردتها فنًّا من فنون العلم، وسمتها باسم الكلام، فسمي النوع باسمها. وإما لمقابلتهم الفلاسفة في تسميتهم فنًّا من فنون علمهم بالمنطق، والمنطق والكلام مترادفان.[٢٤]

p. 12

ومن ثم انتقل هذا الفكر الجدلي الافتراضي إلى مجال الأدب.[٢٥] وقد سجل الجاحظ في **البيان والتبيين** المرحلة الأولى من هذه العملية الانتقالية من خلال المناظرات

Charles Pellat, *Le milieu basrien et la formation de Ǧāḥiẓ* (Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1953), 200-22 *passim*.

[وقد ترجم إبراهيم الكيلاني كتاب بللا إلى العربية بعنوان: **الجاحظ [في البصرة وبغداد وسامراء]** (دمشق: دار الفكر، [١٩٦١] ١٩٨٥)–المترجم].

[٢٣] هـ. س. نيبرج، ''المعتزلة،'' **دائرة المعارف الإسلامية**،
H. S. Nyberg, ''Mu'tazilah,'' *Encyclopaedia of Islam*, 1st ed., ed. M. Th. Houtsma *et al.* (Leiden: E. J. Brill, 1913-1936).

[٢٤] الشهرستاني، **الملل والنحل** ١: ٢٨–٢٩. وتشير الملاحظة الأخيرة إلى حقيقة أن ''المنطق'' دال على النطق (كما أن كلمة المنطق logic مشتقة من النطق logos) تماماً مثلما أن ''الكلام'' من (ك–ل–م) الدالة على الكلام.

[٢٥] عن دور الجدل في أدب هذه الحقبة، انظر الفصل عن المناظرات في شوقي ضيف، **العصر العباسي الأول** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦)، ٤٥٧–٤٦٤.

الشعرية بين الشاعر الزنديق بشار بن برد والشاعر المعتزلي صفوان الأنصاري.[٢٦] ولم يَبْقَ لدينا إلا بيت واحد من قصيدة بشار التي يحاول فيها أن يثبت فضل النار على الأرض:[٢٧]

الأرضُ مظلمةٌ والنـارُ مشـرقةٌ   والنـارُ معبـودةٌ مُـذْ كانـتِ النـارُ

ولعلنا نستنتج من قصيدة صفوان الأنصاري التي رَدَّ بها على قصيدة بشار شيئاً من محتوى قصيدة بشار. فقصيدة صفوان تتميز بخليط غريب ومثير من عناصر متعددة للقصيدة العربية الكلاسيكية. وفيها نجد أن الأنواع الأدبية لهذه القصيدة وعناصرها المعنوية (موتيفاتها) وقد تحولت إلى مناظرة جدلية قوية للدفاع عن ‘‘الأرض’’ والإسلام من ناحية في مقابل النار والكفر من ناحية أخرى. ويفتتح صفوان قصيدته مخاطباً بشاراً:[٢٨]

زعمـتَ بـأن النـارَ أكـرمُ عنصـراً   وفي الأرض تحيا بالحجارة والزَّنْدِ
وتُخْلَـقُ في أرحامهـا وأرومهـا   أعاجيب لا تحصى بخطٍّ ولا عَقْدِ

p. 13

ثم يبدأ دفاعه عن الأرض عبر تبني نغمة قسم المديح الكلاسيكي ليصبغ به وصف الطبيعة الذي هو أشبه بنغمة قسم الرحيل:

- وَيَسْري عَلَى جلد يُقِيمُ حُزوزَه   تعمُّجَ ماءِ السيل في صَبَبٍ حَردِ
- وفي الحَرَّةِ الرَّجلاءِ تُلْفَى معادنٌ   لَهُـنَّ مغـاراتٌ تَـبَجَّسُ بالنَّقْـدِ

ونلاحظ أن جواهر الأرض، وخضابها ومعادنها الثمينة، موصوفة في بعض الأحيان من خلال فضائل للممدوح:

وفيهـا زرانـيخ ومَكْـرٌ وَمَرْتَـكٌ   ومن مَرْقَشِيثا غير كابٍ ولا مُكْدي

---

[٢٦] الجاحظ، البيان والتبيين ١: ٢٧-٣٠.

[٢٧] هذا البيت هو الوحيد الذي حفظه الديوان من القصيدة التي يشير إليها الجاحظ (ديوان بشار بن برد، ج٤ الملحقات، تحقيق محمد شوقي أمين [القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦]، ٧٨).

[٢٨] اقتبس الجاحظ (البيان والتبيين ١: ٢٧-٣٠) قصيدة الأنصاري بكاملها. وثمة مناقشة أخرى للقصيدة انظر بللا، بيئة البصرة، ١٧٦-١٧٧.

بل إن أمنا الأرض في أحيان أخرى لا ينقصها سحر المحبوبة، المنقولة استعاريًّا من قسم النسيب:

مـن الـذهب الإبريـز والفضـة الـتي ... تروقُ وتُصْبي ذا القناعـة والزُّهْدِ
تـرى العـرقَ منهـا في المقـاطع لائحـاً ... كما قدَّتِ الحسـناءُ حاشيةَ البُـرْدِ

ولا تحتوي الأرض كنوزاً أرضية فحسب، بل إنها موئل الأشياء التي تتوسط بين الحياة والكنوز الخالدة للحياة الآخرة:

وفيهـا مقـامُ الخِـلِّ والـركنُ والصـفا ... ومستلمُ الحُجَّاجِ مـن جَنَّـة الخلـدِ

وبعد الانتهاء من مدح الأرض، المفعم بكل الشعارات الرمزية للقوى الرئيسة الخاصة بتقديس الأرض chthonism، يبدأ صفوان في هجاء بشار مما يعكس مسائل سياسية ودينية معاصرة: p. 14

– أتجعـل عَمْـراً والنِّطاسـيَّ واصـلاً ... كأتبـاعِ دَيْصـان[٢٩] وهـم قُمُشُ المَـدِّ
– وتحكـي لـدى الأقـوام شُـنْعةَ رأيـهِ ... لتصـرفَ أهـواءَ النفـوس إلى الـردِّ
– فيا ابنَ حليفِ الطين واللومِ والعمى ... وأبعـدَ خلـقِ الله مـن طُـرُقِ الرُّشْـدِ
– أتهجـو أبـا بكـر وتخلـع بعـدهُ ... عليًّـا وتعْـزو كـلَّ ذاكَ إلى بُـرْدِ
– تواثِـبُ أقمـاراً وأنـتَ مُشـوَّهٌ ... وأقـربُ خلـقِ اللهِ مـن شَـبَهِ القِـرْدِ

تدعم هاتان القصيدتان أطروحتنا القائلة بأن بيئة البصرة المعتزلية الابتداعية المغالية في ابتداعها هي تحديداً التي أنتجت بدايات شعر البديع وما يجري مجراه. وعلاوة على هذا، تكشف القصيدتان عن أن الملامح المميزة لذلك الشعر ليست مجرد أنواع بلاغية

---

[٢٩] بمعنى ابن ديصان (Bar Dīsān) وهو المؤسس المعروف لثنوية مدينة إديسا Edessa [وهي مدينة قديمة شمال غرب بلاد الرافدين في موقع مدينة أورفا Urfa التركية على الحدود السورية]، توفي في ٢٠١ بعد الميلاد. وتنسب إليه المصادر العربية عقيدة ذات طابع ثنوي عام وتدخله ضمن المزدكيين. انظر آبل، ''الديصانية،'':
A. Abel, ''Dayṣāniyya,'' *Encyclopaedia of Islam*. 2d ed.
[وديصان صاحب الديصانية من المجوس الثنوية. ويزعم الصابئون أيضاً أن ديصان الزنديق من أهل حران وأنه ولد زنا وجد منبوذاً على نهر يقال له ديصان فسمي به. وفي معنى 'قمش' في الشطر نفسه جاء في **معجم العين** للخليل بن أحمد (قمش): ''القُمُشُ: جمع القماش، وهو ما كان على وجه الأرض من فتات الأشياء. ويقال لرذالة الناس: قماش'' –المترجم].

بقدر ما هي (١) دمج مبادئ المجادلات المنطقية واللاهوتية [الفكرية الدينية] معاً؛ و(٢) التلاعب الاستعاري الحر لعناصر القصيدة الكلاسيكية النوعية والمعنوية (الموتيفية) للتعبير عن الأفكار الاجتماعية والثقافية المعاصرة ـ وفي هذه الحالة بالذات المسألة السياسية–الدينية المترتبة على المواجهة بين الإسلام والزندقة التي صُوِّرَتْ على نمط المواجهة بين تقديس الأرض لدى الساميين وعبادة النار لدى أصحاب زرادشت.

وصل المعتزلة إلى ذروة قوتهم السياسية في النصف الأول من القرن الثالث للهجرة أثناء خلافة المأمون والمعتصم والواثق. ففي سنة ٢١٢ للهجرة تبنى المأمون، الذي كان معروفاً باهتمامه الشديد بالفكر الديني، بصورة علنية عقيدة خَلْق القرآن، وبذلك بشّر بحقبة هيمنة المعتزلة. وفي سنة ٢١٧ عيَّن المأمونُ ابنَ أبي دؤاد في منصب قاضي القضاة وفرض عقيدة خلق القرآن على رعاياه، وبالتالي بدأت ''المحنة''، أو ما يشبه محكمة التفتيش، التي ذاع صيتها لاضطهاد أحمد بن حنبل وقتها. وقد استمر ابن أبي دؤاد في منصب قاضي القضاة طوال خلافة المعتصم والواثق، وتَمَّ استبداله بقاض آخر في خلافة المتوكل نظراً لضعف صحته. بَيْدَ أن حقبة هيمنة المعتزلة لم يكن مقدَّراً لها أن تستمر طويلاً. فقد تخلّى الواثق عن عقيدة خلق القرآن قبل وفاته بقليل في ٢٣٢ هجرية. وسرعان ما حانت نهاية حقبة المعتزلة في سنة ٢٣٤ هجرية عندما أنهى المتوكل المحنة وأمر بمنع المجاهرة بتلك العقيدة وإلا حلَّت عقوبة الموت على من يخالف هذا الأمر.[٣٠]

p. 15

ومما يُقَوِّي محاولةَ ربطنا علم الكلام المعتزلي بشعر البديع المحدث أن أبا تمام، الذي يُعَدُّ أشهر شعراء البديع قاطبةً، علا نجمه خلال تلك الحقبة على وجه التحديد. كذلك فإن من بين ممدوحيه كان الخلفاء الثلاثة ''الاعتزاليون''، وخصوصاً المعتصم، الذي خَصَّهُ أبو تمام بكثير من قصائده الجيدة. ويحوي ديوانه كذلك كثيراً من القصائد التي يمدح فيها قاضي القضاة ابن أبي دؤاد والوزير الشاعر الزيات وكثير من حاشية

---

[٣٠] والتر م. باتون، أحمد بن حنبل والمحنة؛

Walter M. Patton, *Ahmed ibn Hanbal and the Mihna* (Leiden: E. J. Brill, 1897), 50-56, 121.

المعتصم وقواد جيشه. وعلاوة على هذا، فإن قصائد أبي تمام المشهورة، مثل قصيدته عن فتح عمورية وقصيدته عن حرق الإفشين،[31] لا تكشف عن استخدام أنماط من الاستعارة والكناية التي يمكن تتبع أصولها في تأويلات المعتزلة للقرآن الكريم فحسب، بل تتميز كذلك بالجدل ذاته القائم بين الإسلام والكفر الموجود في الشعر ''النقائضي'' الذي دار بين بشار بن برد وصفوان الأنصاري. وربما كان وعي المعتصم بهذه ''الصلة البصرية'' هو الذي أدّى إلى ملاحظته البارعة في الخبر التالي:

حدثني الحسن بن وهب قال: قلت لأبي تمام: ''أفَهِمَ المعتصمُ بالله مِنْ شِعْرِكَ شيئاً؟'' قال: ''استعادني ثلاث مرات:

وإنَّ أَسْمَجَ مَنْ تشكو إليه هوًى مَنْ كانَ أحسنَ شيءٍ عِنْدَهُ العَذْلُ

واستحسنه، ثم قال لابن أبي دؤاد: يا أبا عبد الله، الطائي [أبو تمام] بالبصريين أشبه منه بالشاميين.''[32]

p. 16

وهذا يعني أن شعر أبي تمام كان أقرب شبهاً بعلم الكلام عند المعتزلة البصريين منه بالبداوة الأموية في موطنه الشام.

وإنْ نَتَحَوَّلْ مِن ثَمَّ إلى ملاحظات الجاحظ عن علم الكلام نَرَ أن الأديب المثقف في أواسط حقبة المعتزلة كان يكتب وهو واعٍ بالعلاقة المتداخلة بين التطورات المتوازية في الآداب والعلوم، وأن شعر البديع عنده لم يكن غريباً أو مصطنعاً. بل إن اللغة العربية نفسها تنطوي على الابتكار والإبداع. وفي عبارة أخرى، لم يقتصر الإبداع على النشاط الخلاق للخالق فحسب، بل امتدَّ إلى النشاط الإبداعي للبشر بالمثل. وفي فقرة تدعو إلى ضرورة جعل كلام المرء متوائماً مع جمهور السامعين ومقام الكلام يعطينا الجاحظ هذه الملاحظات:

---

[31] ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ٤ مج. (القاهرة: دار المعارف، د. ت. والمقدمة ١٩٥١)، ١: ٤٠-٤٧ و٢: ١٩٨-٢٠٩. وكلتا القصيدتين موضع مناقشة في الجزء الثاني، الفصلين ٨ و٩.

[32] الصولي، أخبار أبي تمام، ٢٦٧. [والبيت في الديوان، ٣: ٥. وانظر فقرة وثيقة الصلة بالموضوع بعنوان ''تكوين النص كلاميًا وفلسفيًا'' في أطروحة زيد، السياق التناصي لبائية أبي تمام، ٣٣-٣٩-المترجم].

فإن كان الخطيب متكلماً تجنّب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إن عبّر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً أو سائلاً، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم. وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحنّ وبها أشغف، ؛ ولأن كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من كثير من البلغاء. وهم تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع. ولذلك قالوا العرَض والجوهر، وأيس وليس، وفرقوا بين البطلان والتلاشي، وذكروا الذيَّة والهوية وأشباه ذلك. وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب. وتلك الأوزان بتلك الأسماء ... وكما سمّى النحويون، فذكروا الحال والظروف وما أشبه ذلك ... كذلك أصحاب الحساب قد اجتلبوا أسماءً جعلوها علاماتٍ للتفاهم ... قالوا: وقبيح بالخطيب أن يقوم بخطبة ... ... كما قال بعض من خطب على منبر ضخم الشأن، رفيع المكان: "ثم إن الله عز وجل بعد أن أنشأ الخلق وسوّاهم ومكّن لهم، لاشاهم فتلاشوا." ولولا أن المتكلم افتقر إلى أن يلفظ بالتلاشي لكان ينبغي أن يؤخذ فوق يده. وخطب آخر في وسط دار الخلافة، فقال في خطبته: "وأخرجه الله من باب الليسيَّة، فأدخله في الأيسيَّة." وإنما جازت هذه الألفاظ في صناعة الكلام حين عجزت الأسماء عن اتساع المعاني. وقد تحسن في مثل شعر أبي نواس وفي كل ما قالوه على وجه التظرف والتملح، كقول أبي نواس:

وذات خدٍّ مُوَرَّدْ قُوهِيَّةِ الْمُتَجَرَّدْ
تأمَّلُ العينُ منها محاسناً ليسَ تَنْفَدْ
فبعضها قد تناهى وبعضها يتولَّد
والحسنُ في كل عضوٍ منها معادٌ مُرَدَّدْ

وأبياته أيضا:[٣٣]

يا عاقداً القلبَ مني هلاً تذكرتَ حلاً
تركتَ مني قليلاً من القليلِ أقلاً

---

[٣٣] الجاحظ، البيان والتبيين ١: ١٣٨–١٤١.

p. 17

من الملاحظ في هذا الاقتباس أن الجاحظ يؤكد وعيه بعملية تجريد المحسوسات ووضع أسماء للمجردات منها في مقابل أمثلته السابقة الذكر التي تشير إلى عملية تجسيم المجردات وتشخيصها. والجاحظ بذلك يعي دور علم الكلام في استخلاص المفاهيم المجردة التي لم تكن موجودة من قبل في اللغة والثقافة العربية. وبالإضافة إلى إدراكه هذه العملية التاريخية، فإن الجاحظ على وعي أيضاً بالعلاقة بين أفكار المتكلمين وعمل النحويين في تقعيد النحو والعروض والقوافي. وعلاوة على ذلك، وبعيداً عن عزل هذه العلوم عن الفنون والآداب، فقد زودنا الجاحظ بأمثلة وثائقية وعبَّر عن استحسانه لوضع كلمات وأفكار جديدة وإدخالها في كل من النثر والشعر العربي. فيبدو إذن أن الجاحظ كان يرى أن اللغة والثقافة العربية عضوٌ حيٌّ: مثلها مثل الفتاة التي يصفها أبو نواس في أبياته السابقة، لا ينفد سحرها، فيصبح خالداً من خلال عملية مستمرة من التحلل والتجدد. ومن المهم أن نلاحظ أن مفهوم الجاحظ عن اللغة العربية بأنها في حالة من التغير العضوي المتواصل ليس سوى نتيجة لعقيدة المعتزلة عن خلق القرآن. أما عقيدة عدم قِدَم القرآن [؛أي أن القرآن قديم وليس مخلوقاً خلقاً حديثاً] التي سرعان ما وجدت مأوى لها في نفوس أهل السنة التقليديين، فأدت إلى مفهوم للغة العربية بوصفها كائناً خالداً متكاملاً، لا تحتمل وضع كلمات جديدة ولا تحتاج إليها.

p. 18

يمكننا أن نلخص مناقشتنا حتى الآن كما يلي: إن كلمة البديع في بدايتها، على نحو ما يفهم من عبارة مسلم بن الوليد والخبر المروي عن شعر بشار في كتاب الأغاني، وعلى نحو ما يُتَوَقَّعُ من خلال اشتقاق المصطلح نفسه، كانت تدل على نمط جديد مبتكر من الشعر. ومع ذلك، فإن الملاحظات النقدية الأولى عن البديع، التي صدرت عن الجاحظ، تشير إلى أنه كان يرى في البديع عمليةً عقليةً للاستعارة أو الكناية عن مفاهيم مجردة. أما من وجهة نظر المعتزلة فإن هذا لم يكن جديداً، لكنه موجود في الأوصاف المجسَّمة للخالق في القرآن، ومن ثم كان سمة مميزة وخاصة باللغة العربية. وهذا يعني، عند الجاحظ، أن البديع كان مرتبطاً منذ البداية بالإبداع، ووضع عبارات

جديدة وابتكارها. أكثر منه مظهراً تاريخيًّا لأسلوب أدبي غير مسبوق في أواخر القرن الثاني أو أوائل القرن الثالث للهجرة.

ومن وجهة نظرنا نحن، لا نستطيع أن نستخلص من كلام الجاحظ تعريفاً لشعر البديع بأنه ذلك الشعر الذي يتميز بعمليات التجريد والفكر الجدلي نفسها الموجودة في التفسير الاعتزالي للقرآن على وجه الخصوص، وفي علم الكلام على وجه العموم. لكن يجب علينا أن نؤكد، مع ذلك، أن شعر البديع كان في الحقيقة ظاهرة تاريخية جديدة. كما كان كذلك تعبيراً عن صياغة المعتزلة لمفهوم التأويل.[٣٤] وعلاوة على ذلك، يجب أن نلاحظ أن عملية ''صياغة المفاهيم'' conceptualization التي يصفها الجاحظ تتراسل بدرجة مذهلة مع تلك العملية التي نسبها إرك هافلوك E. A. Havelock في سياق تطور الأدب الإغريقي والفلسفة الإغريقية إلى الانتقال من الشفوية الأولية إلى الكتابية.[٣٥] ومن الأدلة الظرفية على الصلة بين علم الكلام والبديع ذلك التطور الموازي p. 19

[٣٤] لنتذكر كذلك أن إصرار أهل الظاهر، في مقابل أهل الباطن، على المعنى ''الحرفي'' للنص القرآني كان بالمثل ظاهرة تاريخية جديدة.

[٣٥] انظر إرك أي هافلوك، **الثورة الكتابية في اليونان ونتائجها الثقافية**،

Eric A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1982),

و في مواضع متفرقة انظر **عروس الشعر تتعلم الكتابة: تأملات عن الشفوية من العصر القديم إلى الوقت الحاضر**.

Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (New Haven: Yale University Press, 1986).

[وقد ترجم حسن البنا عز الدين فصلين من كتاب هافلوك. انظر ''عروس الشعر تتعلم الكتابة، تأملات [في] الشفوية والكتابية منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر،'' **مجلة الفنون الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٥٢، ١٩٩٦، ص٣١-٤٢-المترجم]، والتر ج. أونج، **الشفوية والكتابية: تحويل الكلمة إلى تقنية**،

Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London and New York: Methuen, 1982).

وفي هذا السياق يقارن حسن البنا عز الدين التحوّل من الشفاهية والكتابية في الأدب العربي بالتحول في الأدب اليوناني كما هو مدروس في أعمال والتر أونج وإرك هافلوك، انظر له: **الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٨)، ١٥-١٩، ٤٥-٤٨. [وانظر له كذلك ترجمة عربية لكتاب أونج، **الشفاهية والكتابية** (الكويت: عالم المعرفة (١٨٢)، ١٩٩٤)، وقد قدّم للترجمة بدراسة بعنوان ''النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربي منها: دراسة أولى.'' ص١٣-٤٦. وله كذلك، في سياق تطبيقي

بين مذهب الاعتزال وعلم الكلام وشعر البديع في أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث للهجرة في البصرة وبغداد، والروابط الوثيقة بين شعراء البديع الرئيسيين ووجوه المعتزلة الدينية والسياسية. أما الأدلة الداخلية فنجدها في المراحل المبكرة من القصائد الجدلية لبشار بن برد وصفوان الأنصاري، كما نجدها في الأبيات المفردة التي أوردها الجاحظ وحللها. وسنجد (في القسم الثاني من هذا الكتاب) ما يدل على هذا التعريف نفسه لشعر البديع في حقبته الناضجة وذلك من خلال القصائد الكبرى لأبي تمام. وهكذا، فإن الجاحظ، على الرغم من أنه لم يَقُمْ بصياغة تعريف محدد للبديع، فإن ملاحظاته المتبصرة، مضافة إلى الأدلة التاريخية، قد مهدت الطريق إلى ما يبدو أنه تعريف سليم وفعّال بالنسبة إلينا.

ومما يدعم كذلك الصلة بين شعر البديع والفكر ذي الطابع الاعتزالي عدمُ قدرة نقاد حقبة انبعاث أهل السنة التي تَلَتْ حقبة المعتزلة على الوصول إلى فهم صحيح لشعر أبي تمام على وجه الخصوص، أو صياغة مفهوم معقول لأسلوب البديع، على وجه العموم. لقد بدا الأمر كأن الأدوات لفهم شعر البديع وتقييمه قد فُقِدَت عندما انتهت سيطرة مناهج التفسير الاعتزالية على الفكر النقدي.

ابن المعتز وكتاب البديع

إن تأثير ما أطلقنا عليه في الفقرة السابقة "انبعاث أهل السنة" على فهم شعر البديع سوف يتضح من فحص **كتاب البديع** لابن المعتز، الأمير العباسي (ت ٢٩٦/٩٠٨) الذي حكم لمدة يوم واحد تحت لقب الخليفة المنتصف بالله، وكان شاعراً وناقداً أديبًا وأديباً. ويعد كتاب البديع، المكتوب في ٢٧٤ للهجرة، أول محاولة نقدية لتعريف الشعر

على الشعر العربي. **الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: نو الرمة نموذجاً** (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١)، **والشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم** (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣)—المترجم].

المحدث، وبالتالي أَرْسَى بعض القواعد التي التزم بها النقاد المتـأخرون، [٣٦] كمـا سـوف نرى.

p. 20

كان ابن المعتز مهتمًّا بإثبات مصداقية الشعر المحدث، ذلـك الشـعر الـذي زعـم المنتقصون من قيمته أنه خارج على الأعراف الشعرية العربية أو مفسد لها.[٣٧] وكما سبق لنا القول، فإن عقيدة قدم القرآن عند أهل السنة قد انتهت إلى مفهوم للغة العربية بأنها تامة أو متكاملة حتى قبل أن يخلق الله الدنيا. ولهـذا فـإن الوضـع اللغـوي الجديـد أو الابتكار اللفظي في الشعر كان في حد ذاته خطأ، سواء من الناحيـة الدينيـة أو اللغويـة. وبالتالي أصبح البديع من جهة معنـاه الاشـتقاقي؛ أي شـيء جديـد مبـدع أو مبتكـر في الشعر، مرادفاً للبدعة بالمعنى الديني، أي الضلالة. في هذا الجـو كـان لزامـاً علـى ابـن المعتـز، إذا أراد أن يـبرر وجـود شـعر ''البـديع'' ''المحـدث،'' أن يثبـت، علـى النقيض مما يعكسه اسم هذا الشعر، أنه ليس شعراً دخيلاً على العربيـة علـى الإطـلاق. ومن هنا يعتمد ابن المعتز في تبريره على قاعدتين: (١) أن شعر البديع يتكون تقريباً من تزايد الأنواع البلاغيـة والمحسـنات البديعيـة القابلـة للرصـد والتحديـد؛ و(٢) أن هـذه الأنواع نفسها ليست ابتكارات دخيلة على اللغة العربية من قبل شعراء البـديع، لكنهـا موجودة في المصادر الكلاسيكية للغـة العربيـة: القـرآن والحـديث، وأقـوال الصـحابة، والشعر القديم وكلام العرب من بدو الصحراء. ويمكننـا أن نتـبين هـذا الموقـف الرجعـي الكامن في عقل ابن المعتز (في مقابل عقلية الحقبـة الاعتزاليـة السـابقة عليـه) في امتثالـه للمرجعية الدينية واللغوية القائمة في عصره، وذلك في الجملة الافتتاحية من كتابه: [٣٨]

---

[٣٦] ابن المعتز. **كتاب البديع**، مقدمة كراتشوفسكي، ٦؛ سزكين. **تاريخ التراث العربي**، ٥٦٩-٥٧١. [وفي الترجمة العربية المشار إليها أعلاه ١٤٨-١٥١-المترجم].

[٣٧] يعتقد بونيبيكر أن الجدل حول أبي تمام كان يمكن أن يكون السبب الأساسي أو من الأسباب الأساسية التي دفعت ابن المعتز لتأليف **كتاب البديع** (سيجر أي. بونيبيكر، ''تأملات في كتاب البديع لابن المعتز،'' (Seeger A. Bonebakker, *Atti del terzo Congresso di studi arahi e islamici, Ravello, 1966* [Naples: n. p., 1967], 201).

[٣٨] أعتقد أن رأيي بأن كتاب البديع نتاج لرد فعل ضد المعتزلة أقرب إلى الصواب من رأي الطرابلسي بأنه رد فعل ضد **كتاب البلاغة** [الخطابة] لأرسطو ويكشف عن ميول ضد الهلينية وضد الشعوبية (أمجد الطرابلسي، **نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة**،

p. 21

قد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون البديعَ ليُعْلَمَ أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم فَعُرِفَ في زمانهم حتى سُمّيَ بهذا الاسم فأعربَ عنه ودلَّ عليه [هذا الفن].[39]

وهكذا جرّد ابن المعتز شعر البديع، في حماسه لإثبات مصداقية هذا الشعر، من صفته الجوهرية المميزة له، أي جدته، وإبداعه. ومن ثم فإن ما وصفه الإصبهاني في كتاب الأغاني بأنه مبدع ومبتكر، وما وصفه الجاحظ بأنه ملمح فريد *للغة العربية*، أي

Amjad Trabulsi, *La critique poétique des Arabes jusqu'au Ve siècle de l'Hégire* [Damascus: n.p., 1956], 78-81).

[عبارة الطرابلسي: ''ولعل تأثير 'خطابة' أرسطو في النقد العربي كان أبلغ من التأثير الذي مارسه كتاب 'الشعر'. وذلك لأن الفكر اليوناني أصبح في نظر الناهضين للشعوبية أشد خطورة حين ترجم هذا الكتاب إلى العربية. ... ... ومن أجل التصدي لهذا التأثير كان لا بد للمناهضين أن يجتهدوا ويرتقوا بتفكيرهم ودراساتهم إلى مثل هذا المستوى أو إلى ما يفوقه. فتمخض عن ذلك خلق علم جديد هو علم البديع.'' انظر أمجد الطرابلسي، **نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة**، ترجمة إدريس بلمليح (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٣)، ص٨٠-٨١. وهذا وقد ذهب نجيب البهبيتي إلى القول كذلك بأثر أرسطو في البديع لابن المعتز، ولكنه حاول أن يثبت ذلك من خلال كتاب الشعر لأرسطو، مع قوله بأن كتاب الخطابة وكتاب الشعر لأرسطو كان لهما تأثير على الجاحظ وابن المعتز. انظر البهبيتي، **أبو تمام الطائي**، ص١٩٤-١٩٩-المترجم].

أما بالنسبة للمسألة التي يعالجها بونيبيكر، أي إلى أي مدى أسهم أصحاب الفكر الديني، وخصوصاً المعتزلة، مثل الجاحظ في **البيان والتبيين**، وبشر بن المعتمر في **صحيفته**، في نظرية ابن المعتز عن البديع، فأوافقه في قوله: ''إن النموذج الأولي لهذه النظرية، كما قد رأينا، ظهر في وقت أقدم بكثير على هيئة مصطلحات فنية محددة وممثلة بطريقة جيدة وواضحة ومستخدمة عند اللغويين والشعراء. ويبدو لي أن كتاب ابن المعتز أقرب إلى هذه المناقشات المبكرة للمصطلح منه إلى أعمال الجاحظ وابن قتيبة. على الرغم من اعتراف ابن المعتز بأنه استعار مصطلح ''المذهب الكلامي'' من أولهما [أي الجاحظ]'' (بونيبيكر، ''تأملات عن كتاب البديع،'' ٢٠٧. وفي الحقيقة، كما سأحاول أن أُبيّنَ، فإن استعارة ابن المعتز مصطلح ''المذهب الكلامي.'' الذي كان يعني في السياق المعتزلي نمطاً من التفكير أو التحليل، من أجل الإشارة إلى نوع بلاغي تكشف عن سوء فهمه للأديب المعتزلي أكثر مما تكشف عن تأثير الجاحظ عليه. وما أريد أن أصل إليه في النهاية هو أن شعر البديع هو ذلك الشعر المكتوب في ''المذهب الكلامي'' كما فهمه الجاحظ.

[39] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ١.

تلك العملية المستمرة من الحيوية والتجديد التي مَكَّنَتْها مِنْ أنْ تضرب في آفاق جديدة، تَمَّ اختزاله إلى مجرد تكاثر لصيغ سابقة الوجود، أي مجرد تحايل لا غير.

إلا أن ابن المعتز لا يزال مدركاً أن ثمة فرقاً بين الشعر القديم والشعر الجديد. وهو يُرْجِعُ جِدَّةَ هذا الأخير ابتداءً إلى عدم الاعتدال، والإفراط، الذي أدَّى في النهاية إلى الذوق الرديء:

ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغِفَ به [شعر البديع] حتى غلب عليه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عُقْبَى الإفراط وثمرة الإسراف وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيتَ والبيتين في القصيدة وربَّما قُرِئت من شعر أحدهم قصائدُ من غير أن يوجدَ فيها بيت بديع وكان يُسْتَحْسَنُ ذلك منهم إذا أتى نادراً ويزداد حِظْوَةً بين الكلام المرسل.[40]

p. 22

ويستطرد ابن المعتز في مقدمته بإعطاء بعض الأمثلة:

من الكلام البديع قول الله تعالى "وإنه في أُمِّ الكتاب لدينا لعليٌّ حكيم." [الزخرف: ٤]

ومن الشعر البديع قوله:

... والصبحُ بالكوكبِ الدُّرِّيِّ مَنْحُورُ

وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يُعْرَفْ بها من شيء قد عُرِفَ بها مثل **أم الكتاب** ومثل **جناح الذلّ** ومثل قول القائل **الفكرة مُخُّ العمل** فلو كان قال لُبُّ العمل لم يكن بديعاً.

ومن البديع أيضاً التجنيس والمطابقة وقد سبق إليهما المتقدمون ولم يبتكرهما المحدثون وكذلك الباب الرابع والخامس من البديع.[41]

أما التنازل الوحيد الذي يقدمه ابن المعتز تجاه أي تأويل آخر أو تعريف لشعر البديع فهو إمكانية التنويع في عدد الأنواع البلاغية أو تصنيفها.[42]

---

[40] السابق.

[41] السابق، ٢.

[42] السابق، ٣.

أما بقية الكتاب فخمسة فصول، كل منها مكرس لنوع من الأنواع البلاغية المختارة: الاستعارة؛ التجنيس؛ المطابقة؛ رد العجز على الصدر؛ والمذهب الكلامي.[٤٣] ويتبع هذه الفصول الخمسة قسم يتعامل مع اثني عشر محسناً بديعيًا، يمكن لآخرين، كما يعلن ابن المعتز، أن يجعلوها من أسس البديع على الرغم من أنه قد استغنى عن ذلك واختار الخمسة المذكورة اعتباطاً.[٤٤]

وليس نص ابن المعتز، الذي يرد بعد أن يعطي تعريفاً أو وصفاً للنوع الذي سوف يناقشه في كل فصل، سوى عرض آلي، وإن كان علميًا، لأمثلة مرتبة تنازليًا بادئاً بأكثر المصادر الموثقة؛ أي القرآن، ثم الحديث وأقوال الصحابة وشعر القدماء p. 23 ونثرهم وشعر المحدثين ونثرهم. وبعد الأمثلة الجيدة المرتبة على هذا النحو ثمة قسم أقصر يعرض لأمثلة مذمومة، يعرضها ابن المعتز حتى يتجنَّب القارئ أمثالها.[٤٥] وهذه الأمثلة الأخيرة، كما هو متوقع، مأخوذة فقط من الشعر والنثر، القديم منه والمحدث، دون المصادر الدينية. أما بالنسبة إلى أبي تمام، فإن الكتاب ينوء بأمثلة من شعره مع رجحان كفة الأمثلة التي يعدها ابن المعتز جيدة منها على كفة السيئة.[٤٦] وهذا يتوافق

---

[٤٣] يلاحظ محمد مندور على ابن المعتز عدم التزامه معايير واضحة في اختياره تلك الأنواع الخمسة للبديع. ذاكراً أنه ''يجمع بين ثلاثة أشياء مختلفة بطبيعتها: (١) الاستعارة التي هي عنصر أصيل في الشعر، (٢) وطرق أداء تتعلق بالشكل ولا تمس جوهر الشعر في كثَير، وهي التجنيس والطباق ورد العجز على الصدر، و(٣) مذهب عقلي هو المذهب الكلامي.'' (محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب** [القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت]، ٥٢. إن ما أحاول أن أقوله هنا هو أن النوعين الأول والثاني من الأنواع الثلاثة، في رأي مندور، يمكن جمعهما. بالنسبة إلى شاعر البديع، تحت النوع الثالث؛ أي المذهب الكلامي، الذي هو الملمح المميز لشعر البديع.

[٤٤] ابن المعتز. **كتاب البديع**، ٥٨. وطبقاً لبونيبيكر فإن هذا الجزء؛ عن محاسن الشعر، كتب في وقت متأخر عن الفصول الخمسة الخاصة بأنواع البديع الأساسية وألحقت بالنص فيما بعد (بونيبيكر، ''تأملات عن **كتاب البديع**،'' ١٩٣-٩٤). إن هذا الجزء، على أي حال، بمثابة ملحق من نوع ما أكثر منه جزءاً رئيساً من النص.

[٤٥] على سبيل المثال، انظر ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٢٣ ومقدمة كراتشوفسكي، ١١-١٢.

[٤٦] يلاحظ بونيبيكر هنا: ''أعتقد أنه على الرغم من الاتهام بالإفراط في البديع يحسب على ابن المعتز في مقدمة **كتاب البديع**، فإن حكمه على أبي تمام لم يكن سلبيًا تماماً. ففي الكتاب نفسه تندُّ عنه ملاحظة سلبية على أبي تمام في ست حالات من بين تسع وثلاثين حالة'' (بونيبيكر، ''تأملات عن **كتاب البديع**،'' ٢٠٢).

مع ملاحظة المؤلف في مقدمة كتابه بأن خطأ أبي تمام كان في استخدام البديع والافتتان به أكثر من قول أبيات سيئة من هذا النمط.

كما هو متوقع من مقدمة **كتاب البديع**، لا يكشف ابن المعتز في فصله الأول عن الاستعارة عن أي تطور تاريخي في هذا النوع البلاغي نفسه ومن ثم فلا يمكن أن نتوقع من وجهة نظره، بما أنه يحصر نفسه في تناول النوع الواحد في الفصل الواحد، أن ثمة تطوراً في الشعر نفسه عل الإطلاق. فابن المعتز لا يلاحظ التغير النوعي في الاستعارة بين القدماء والمحدثين أو هو لا يعد هذا التغير تغيراً ذا مغزى مهم. أو لِنَقُلْ إن ابن المعتز يتجاهل هذا التطور [مع كونه على وعي به بشكل أو بآخر]. وإنما يكفي بالنسبة إليه أن الأمثلة جميعها تناسب تعريفه ''استعارة الكلمة لشيء لم يُعْرَفْ بها من شيءٍ قد عُرِفَ بها.''[47] ومع ذلك، فإن مقارنةً بين الأمثلة القديمة والأمثلة الحديثة التي يوردها ابن المعتز تكشف عن اختلافات جوهرية بين الاستعارة عند القدماء من جهة وعند المحدثين من جهة أخرى:[48]

---

[47] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٢. وقد اقترح ولفهارت هاينركس ترجمة [إنجليزية] ''بتصرف'' إلى حد ما لعبارة ابن المعتز، تعطينا، مع ذلك، تعريفاً أكثر دقة عند تطبيقه على أمثلة ابن المعتز، وذلك عندما ترجم كلمة ''الكلمة'' في نص ابن المعتز بلفظة ''مفهوم'' ''concept'' (ولفهارت هاينركس، ''يد الشمال: آراء حول الاستعارة والمعنى المبكر لها في الشعرية العربية،''

(Wolfhart Heinrichs, ''The Hand of the Northwind: Opinions on Metaphor and the Early Meaning of *isti'ārah* in Arabic Poetics,'' *Abhandlungen für die Kunde des Morganlandes* [Wiesbaden: Deutsche Morganländische Gesellschaft] 44 no. 2 [1977]: 33-34).

[وقد ترجمت سعاد المانع هذه المقالة إلى العربية، انظر فلفهارت هاينريكس، ''يد الشمال: آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح 'استعارة' في الكتابات المبكرة في النقد العربي،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، (١٩٩٢): ١٩٥–٢٢٨–المترجم].

[48] عن فشل النقاد العرب في التعامل مع التطور التاريخي في الشعر. انظر ولفهارت هاينركس، ''النظرية الأدبية: قضية كفاءتها،''

Wolfhart Heinrichs, ''Literary Theory: The Problem of its Efficiency,'' *Arabic Poetry: Theory and Development*, ed. G. E. von Grunebaum (Wiesbaden: Harrassowitz, 1973), 19-69 *passim*.

وقد كرّس هاينركس عدداً من المقالات عن التطور التاريخي للاستعارة العربية (وإن لم تركز على خط المناقشة الراهن)، ''يد ريح الشمال،'' و''الاستعارة والبديع،'' و''استعارات مزدوجة في الشعر المحدث،''

Wolfhart Heinrichs, ''Paired Metaphors in *Muḥdath* Poetry,'' *Occasional Papers of the School of Abbasid Studies of the University of St. Andrews* 1 (1986): 1-22.

p. 24

وفي مثالين من أمثلة ابن المعتز من شعر أبي تمام نرى الشاعر ينسب الموت والهلاك إلى الزمن والدهر:[٤٩]

أمطرْتَهم عَزَماتٍ لو رميتَ بها   يومَ الكريهةِ رُكْنَ الدهرِ لانْهَدما

وقوله:

متى يأتكَ المقدارُ لا تَكُ[٥٠] هالكاً   ولكن زمانٌ غالَ مثلكَ هالكُ

وهذه النسبة عند أبي تمام ليست مجرد تشخيص للمجرد الذي نجده في أمثلة ابن المعتز من القدماء؛ مثل هذين البيتين[٥١] لأوس بن مغراء [مخضرم]:

يشيبُ على لؤمِ الفعالِ كبيرُها   ويُغْذى بثَدْيِ اللُّومِ فيها وليدُها

ولأبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيةُ أنشبتَ أظفارها   ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

فبيت أوس بن مغراء يتكوّن من استبدال استعاري للاكتفاء الخلقي بالاكتفاء الغذائي: فكما يسبب الغذاء الفاسد ضعفاً جسديًا، تؤدي التربية التي لا تقوم على الوازع الخلقي إلى الفساد الروحي ـ وهو المقابل الأخلاقي للعبارة التي تقول ''يُعْرَفُ المرءُ مِن طعامه.'' أما بيت أبي ذؤيب ففيه تشخيص القدر بأنه من جوارح الطير، ويرجع هذا إلى الصورة الشعرية الشائعة للنسر في ميدان الحرب. وهذه حالة من المجاز المرسل، ''الموت المحتوم'' المعبّر عنه بوجه عام من خلال حالة خاصة لطائر جارح ينشب أظفاره في فريسته. أما المثلان المأخوذان من قصيدتي المدح لأبي تمام فيعبران، في المقابل، عن المزاعم السياسية العباسية وعن الجدل الفكري الديني عند المتكلمين. ذلك أن البيت الأول يحتفي بالسلطة فوق الطبيعية للخليفة ـ فهو يستطيع أن يغير مسيرة الدهر بقدر ما يستطيع أن يحطم قلاع الأعداء. وفي المثل الثاني يقابل الشاعر بين

---

[٤٩] السابق، ٢٢، ٢٣.

[٥٠] [رواية الديوان ''لا تُدْعَ''، انظر شرح ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم الشنتمري (٤١٠-٤٧٦هـ)-(١٠١٩-١٠٨٣م)، دراسة وتحقيق إبراهيم نادن، قدم له وراجعه محمد بنشريفة، ج١ ([الرباط]: منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ٢٠٠٤): ٤٤٢-المترجم].

[٥١] السابق، ١١.

الخليفة وقَدَره كأنهما بطلان في ميدان حرب كونية ويعلن أن الخليفة هو المنتصر. وهكذا يلعب الشاعر بمفهوم الخلود ومن ثم بمسألة كانت موضوع جدل كبير بين المتكلمين - أي ما إذا كان الزمن أزليًا أو غير أزليٍّ. إن مفاهيم مجردة مثل إهلاك الزمن أو تحطيم الدهر لم يعبر عنها أبداً في الشعر الجاهلي، أو لعلها لم تكن حتى موضع إدراك في هذا الشعر، إذا اتفقنا مع استنتاجات كل من أونج وهافلوك حول الشفوية الأولية.[٥٢] p. 25

لم يقف أبو تمام عند حد قلب صورة شعرية جاهلية مألوفة - أي جعل الدهر هو الضحية بدلاً من جعله حاملاً للدمار والموت المحتوم -، بل عبَّر من خلال ذلك القلب البلاغي عن تلك المبادئ التي تميز الإمبراطورية العباسية الإسلامية ثقافيًا ومفهوميًا، وإيديولوجيًا وأخلاقيًا، عن قبليَّة الجاهلية. وفي عبارة أخرى، إن ما يميز شعر البديع العباسي من الشعر الجاهلي ليس مجرد استخدام نوع بلاغي ما، بل هو الأفكار التي يحملها ذلك الشعر. باختصار، الوسيلة هي الرسالة؛ أي إن المذهب الكلامي يشير إلى ما يراد نقله كما يشير إلى وسيلة المنقول بالمثل.

كذلك تختلف استعارات أبي تمام عن نوع آخر من الاستعارات التي يتكلم عنها ابن المعتز في أمثلته من شعر القدماء، أي تلك الاستعارات التي يحل فيها شيء مادي أو ملموس محل شيء آخر:[٥٣] مثل استعارة امرئ القيس بطء نهوض الناقة لتصوير بطء انقضاء الليل:

فقلتُ لهُ لَمَّا تَمطَّى بصُلْبِهِ وأردفَ أعجازاً وناءَ بكلكلِ

أو استعارة لبيد سرعة ريح الشمال وعنفها لتصوير اندفاع الراكب على فرسه:

وغداةِ ريحٍ قد كَشَفْتُ وقِرَّةٍ إذْ أصْبَحَتْ بيدِ الشَّمالِ زِمامها

إن ما يطرحه هذا التغير النوعي في الاستعارة هو أن تطورها المنطقي الذي يثبته عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة يمكن أن يمثل كذلك تطوراً تاريخيًا لعملية الفهم المجازية التجريدية في الشعر العربي. ويتلخص ذلك التطور عند الجرجاني في (١)

---

[٥٢] انظر هامش ٢٩ أعلاه.

[٥٣] السابق، ٧، ١١، ٢٣.

استعارة المحسوس إلى العقلي إلى (٢) استعارة المحسوس إلى المحسوس المبني على تشابه عقلي، إلى (٣) استعارة العقلي إلى العقلي.»[٥٤]

p. 26

يتضح من الفصل الأول في كتاب البديع عن التجنيس أن إرجاع ابن المعتز البديع إلى أمر الكم فحسب لا يفسر الظاهرة تفسيراً كافياً. وقد أخذ ابن المعتز في مقدمته على أبي تمام إفراطه في استخدام الأنواع البلاغية وأرجع ذلك إلى شغف الشاعر بها. ولكن قصور نظرية ابن المعتز ومنهجه سرعان ما ينكشفان. فإنْ يَزْعُمْ أن الفرقَ بين شعر القدماء وشعر البديع يكمن في عدد الأنواع البلاغية في كل قصيدة، ثم يستدل على ما يقول بأبيات متفرقة، ويرفض، علاوة على ذلك ـ كما يتضح من فصله عن الاستعارة ـ، الاعتراف بأي فروق نوعية بين الأنواع البلاغية أنفسها، يَنْتَهِ إلى نتيجة حتمية؛ أي إنه لن يجد فرقاً بين نوعين من التجنيس: نوع مبني على الاشتقاق، يكون طرفاه من جذر لغوي واحد ويشتركان في المعنى، ونوع مبني على التشابه في الشكل المنطوق للطرفين لكنهما غير مشتقين من أصل واحد:

> التجنيس وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها. وقال الخليل الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها يشتق منها مثل قول الشاعر من الكامل:
>
> **يومٌ خلَجَتَ على الخليجِ نفوسَهُمْ ...**
>
> أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قول الشاعر من البسيط:
>
> **... إنَّ لَوْمَ العاشقِ اللُّوم**

---

[٥٤] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق هلموت ريتر (استنبول: مطبعة الحكومة، ١٩٥٤)، ٣٩–٤٠، ٥٢، ٥٨، ٦٠. والتمييز الذي نرصده هنا لا ينبغي أن يختلط بتمييز هاينركس بين الاستعارة ''القديمة'' ـ جعل شيء يتعلق بشيء آخر، مثل قول لبيد ''يد ريح الشمال'' ـ و''الجديدة'' ـ جعل شيء يصبح شيئاً جديداً. من مثل استعارة ''النرجس'' للـ''عين.'' وكل الأمثلة التي أتناولها هنا سوف تقع في قسم الاستعارة ''القديمة''، أي التمثيل لدى عبد القاهر الجرجاني، أو الاستعارة الخالصة. انظر ولفهارت هاينركس، ''يد ريح الشمال،'' ١–٣.

p. 27

["لَوْم" من الجذر (ل–و–م) في حين أن "لُوْم" مخففة من "اللؤم" من الجذر (ل–ء–م)].[٥٥]

إن تقصيًا للأمثلة العديدة من التجنيس عند أبي تمام، المأخوذة من شواهد ابن المعتز، سوف توضح لنا أنها تختلف اختلافاً جذريًا عن ذلك النوع من التجنيس الذي انتشر في شعر القدماء ونثرهم؛ قال أبو تمام:[٥٦]

ويوم أرشقَ والهيجاء قد رَشَقَتْ من المنيةِ رَشْقاً وابلاً قَصِفا

وقال من الطويل:

إذا ألْجمتْ يوماً لُجَيْمٌ وحولَها بنو الحصنِ نَجْلُ المُحْصنات

وقال من الخفيف:

سَعِدَتْ غَرْبَةُ النوى بسُعادٍ فهي طوعُ الإتْهامِ والإنْجادِ

إن أبرز سمات التجنيس في هذه الأمثلة من شعر أبي تمام هي التلاعب بأسماء الأعلام، وهو أمر لم يَفُتْ عبد القاهر الجرجاني أن يتوقف عنده ويعلق عليه:

وذلك كما تجده لأبي تمام إذا أسلم نفسه للتكلف، ويرى أنه إن مرَّ على اسم موضع يحتاج إلى ذكره أو يتصل بقصة يذكرها في شعره، مِنْ دُونَ أن يشتقَ منه تجنيساً، أو يعمل فيه بديعاً، فقد باء بإثم، وأخلّ بفَرْضٍ حَتْمٍ.[٥٧]

من الواضح أن كلاً من ابن المعتز والجرجاني يفشل في إدراك التغير في الوعي بين الشاعر الجاهلي والشاعر العباسي، أو في أخذ هذا التغير في الحسبان. وما يرجعه

---

[٥٥] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٢٥. [وقد ذكر ابن المعتز البيتين اللذين أخذ منهما هذين الشاهدين للتجنيس كاملين (ص٣٢) وهو يورد أمثلة التجنيس من المحدثين. أما الأول فهو لأبي يعقوب الخريمي وصف بأنه شاعر مطبوع وأشعر المولدين (ت ٢١٤ هـ) والبيت:

يومٌ خَلَجْتَ على الخليج نفوسَهُمْ غضَباً وأنتَ بمثِلها مُسْتَامُ

وأما الثاني فهو لمسلم بن الوليدكما ذكر البيت الثاني كاملاً كذلك في أعلى الصفحة نفسها (ص٣٢)، وهو لمسلم بن الوليد، وذكر كراتشقوفسكي في ملاحظاته (ص١٠٧) أنه البيت ليس في ديوان مسلم:

يا صاحِ إنَّ أخاكَ الصبَّ مهمومُ فارْفُقْ به إنّ لومَ العاشقِ اللُّومُ–المترجم].

[٥٦] السابق، ٢٩.

[٥٧] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ١٥.

الجرجاني إلى الولع الشخصي، المتمثل في استسلام الشاعر للتكلف، هو في الحقيقة انعكاس ظاهرة تاريخية– أي عصر صياغة المفاهيم الذي صاحب تأسيس حقبة الكتابة، وخصوصاً، تطور علوم اللغة، ومن بينها الاشتقاق. وبطبيعة الحال فإن المثقفين في بلاط الخلفاء في القرن الثالث الهجري، فضلاً عن الشعراء أنفسهم، كانوا واعين بهذه التطورات. فليست تجنيسات أبي تمام مجرد لعبة لفظية، بل هي تعبير عن الوعي الاشتقاقي الجديد والحساسية البالغة الرهافة الناتجة عن هذا الوعي. وفي النهاية، فإن أبا تمام يُوَصِّل لنا المفهوم المجرد لعلم الاشتقاق نفسه. وعلى وجه الدقة فإن التطبيق المطرد لهذا النوع البلاغي هو الذي يطبع في الذهن ما يستهدفه الشاعر في الحقيقة– أي التعبير من خلال حالات فردية من التجنيس عن القواعد اللغوية المجردة التي تكمن فيما وراء النظام الصرفي للجذور الثلاثية التي تنبثق عنها الكلمة العربية. p. 28

ويعرض ابن المعتز مثالاً آخر من تجنيسات أبي تمام تلاعباً معقداً بين المعنيين الحرفي والمجازي مما يؤدي إلى اشتقاق المجرد من المحسوس:[٥٨]

للحَمالاتِ والحمائلِ فيهِ كَلُحُوبِ المواردِ الأعدادِ

فالشاعر هنا يصف نوعين من الحمل الذي ''يوضع'' على الكتف أو ''ينوء'' به، الأول مجازي: ''حمالات'' بمعنى (التزامات، وديات) والآخر حرفي: ''حمائل'' السيف (التي يعلق عليها).

أما أمثلة القدماء، من الناحية الأخرى، فتعكس حالات فردية من اللعب اللفظي أكثر مما تعكس عادة عقلية مطردة للتفكير المجرد والاشتقاقي. ومن ثم فإن المثال القرآني: ''وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين،'' [النمل: ٤٤] يعد تبادلاً لفظيًا بسيطاً. وبالمثل، يأتي ابن المعتز، ضمن أمثلته من القدماء، ببيت للشاعر الإسلامي المبكر زياد بن الأعجم:[٥٩]

ونُبِّئْتُهُمْ يستنصرون بكاهلٍ وللُّومِ منهم كاهِلٌ وسَنامُ

---

[٥٨] ابن المعتز، كتاب البديع، ٢٩.

[٥٩] السابق، ٢٦.

وهو بيت لا يحتوي سوى على جناس بسيط بين اسم العلم ''كاهل'' و''كاهل'' بمعنى ''كتف، أو حارك [أعلى كتف الفرس أو غيره]''، وهو جناس يحمل على عاتقه العبء الاستعاري للوم. وهو جناس خالٍ من التلاعب بالتجريدات وتعدد الأوجه الذي يختص، كما رأينا فيما سبق، بتجسيمات المحدثين. بل إن بيت امرئ القيس، الذي يقال إنه يشير فيه إلى إرسال قيصر عباءة مسمَّمة ليقتل بها الشاعر عندما يلبسها:[٦٠]

لقد طمح الطمَّاح من بُعْدِ أرضهِ   لِيُلْبِسَني مِنْ دائهِ ما تلبَّسا

لا يعرض، على الرغم من التجنيس المضاعف فيه، إلاَّ جناساً استهلاليًّا مبنيًّا على فعل (طمح) وصيغة مبالغة (الطمَّاح)؛ وشكلين للفعل (ألبس، تلبَّس)، أو على نوع من الجناس الذي يكون فيه اسم الشخص نذير شؤم أو فأل حسن عليه، أي فكرة ''الفأل في اللفظ'' *nomen est omen*، إذا اتخذنا ''الطماح'' بما هو اسم علم، كما ورد في كتاب الأغاني، حيث ذكر أنه من بني أسد، وجد طريقه إلى بلاط الروم كي ينتقم لنفسه من امرئ القيس الذي قتل أخاه.[٦١] إن قوة البيت تكمن، في الحقيقة، في استعارة العباءة للمرض ـ وهي استعارة ضائعة في شروح البيت المغرقة في حرفيتها.[٦٢] p. 29

وهنا تتضح نقطة الضعف الأساسية الثانية في تعريف ابن المعتز للبديع؛ أي إنه لا يتناول قصائد كاملة، فهو لا يعي أن التغير في الكم في هذه الأنواع البلاغية ينتج آخر الأمر فرقاً في الكيف، أي في الحساسية الجمالية. فالتجنيس القليل الحدوث في العصر الجاهلي أصبح في العصر العباسي انعكاساً وتعبيراً عن العلوم المطردة والتحليلية للغة والاشتقاق. وسوف تقوى الصلة بين هذه العمليات المجردة والتحليلية المميزة لشعر البديع وبين العمليات نفسها الخاصة بالمعتزلة والمتكلمين إذا لاحظنا أن البيئة البصرية نفسها التي أخرجت هؤلاء هي كذلك التي أنتجت مدرسة البصرة الذائعة الصيت في

[٦٠] يلاحظ الأصمعي في شرحه لهذا البيت أنه ليس ثمة دليل على أن ''الطمَّاح'' هو اسم علم (**ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٢ [القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩]، ١٠٨).

[٦١] الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٣٢٢٠.

[٦٢] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٢٥.

علوم اللغة والنحو. ومن أشهر علماء تلك المدرسة جامعو المختارات الشعرية واللغويون مثل أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤/٧٧٠-٧٧١) وتلميذه الأصمعي (ت ٢١٣/٨٢٨)؛ والخليل بن أحمد (ت ١٧٥/٧٩١)، وهو تلميذ آخر لأبي عمرو، وهو الذي أنجز أول معجم في العربية، **كتاب العين**، وكان أول من وضع علمي العروض والقوافي؛ وتلميذه سيبويه (ت ١٧٦/٧٩٢)، الذي لا يزال كتابه، **الكتاب**، حتى اليوم المرجع الأساسي للنحو العربي.[٦٣]

لا غرو إذن أن يكشف الوارثون لمثل هذا التقليد الأدبي بما فيه من التحليل والمنهجية العلمية عن شيء ما من الحساسية البالغة الرهافة في تعاملهم مع اللغة. وهذا معناه أن العدد الكبير من التجنيسات أو الأنواع البلاغية الأخرى في شعر البديع ليس مجرد تكاثر فيها، يرجع إلى الشغف بها والإكثار منها إفراطاً وإسرافاً وتكلفاً، كما يذهب ابن المعتز وعبد القاهر الجرجاني، بل هو نتيجة الوعي المستمر والحتمي بالعلاقات المنطقية والاشتقاقية بين الكلمات، والرغبة في التعبير عن هذا الوعي وتلك العلاقات.

p. 30

يَتَّسِمُ تناولُ ابن المعتز للمطابقة بالقصور نفسه الذي يَتَّسِمُ به تعامله مع الاستعارة والتجنيس. ومرة أخرى، نجد دليلاً، غير ملاحظ أو غير مشار إليه من قبل ابن المعتز، على التطور المنطقي والتاريخي في شكل هذا النوع البلاغي. ومن بين الأمثلة البسيطة على المطابقة من القدماء هذا المثال من الفرزدق:[٦٤]

قَبَحَ الإلهُ بني كُلَيْبٍ إنهم لا يَغْدِرونَ، ولا يَفُونَ لِجارِ

وهناك كذلك مطابقات مركبة على نحو ما نجد عند الشاعر الأموي عبد الله بن الزبير الأسدي وهو يصف نساءً أتلفتهن الحرب:[٦٥]

---

[٦٣] اجنتس جولدتسيهر، **تاريخ موجز للأدب العربي الكلاسيكي**.
Ignàc Goldziher, *A Short History of Classical Arabic Literature*, trans. Joseph DeSomogyi (Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1966), 33-34, 63-64.
وبللا، **البيئة البصرية**، ١٢٨-١٣٥.

[٦٤] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٣٩.

[٦٥] السابق، ٣٨.

فــردَّ شــعورَهُنَّ الســودَ بيضــاً   وردَّ وجــوهَهُنَّ البــيضَ ســودا

بل إن هذه المطابقة المركبة تبدو بسيطة بالمقارنة بتلاعب بشار المعقد بمفاهيم الذاكرة والنسيان، والبعد المادي والقرب النفسي في قوله:[٦٦]

حتَّــامَ قلــبيَ مشــغولٌ بــذكركمُ   يَهْــذي وقلبُــكَ مربــوطٌ بنِسيانِي

لَهفــي عليهــا ولَهفــي مِــن تــذكُّرها   يَــدْنُو تــذكُّرُها منِّــي وتَنــآني

إنــي لمنتظِــرٌ أقصــى الزمــانِ بهــا   إن كــانَ أدنــاهُ لا يَصْــفُو لِحَــرَّان

إنْ نلتفت بالتالي إلى أبي تمام، نجدْ درجةً أعظم من التلاعب الاستعاري والتجريد للمفاهيم التاريخية والسياسية، واللغوية:[٦٧]

لهم منْزلٌ قد كان بالبيض كالْمَها   فصــيحَ المعــانِي ثــم أصــبحَ أعجمــا

وردَّ عيــونَ النــاظرينَ مُهانَــةً   وقــد كــانَ مِمَّــا يرجــعُ الطــرفَ مُكْرَمــا

فالشاعر يعبر، عبر نقله الطباق بين ''فصيح'' و''أعجم'' من نطاق اللغة الحقيقي إلى نطاق الأطلال المجازي، عن التقابل التقليدي بين الحالة الآهلة للمنازل عندما كانت محبوبته وقبيلتها تسكنها وحالتها الراهنة من الخواء والخراب. وعلاوة على ذلك، يرسم الشاعر موازاة بين الموتيف الشعري التقليدي للأطلال والتغيرات التاريخية/السياسية التي جرت على الأمة العربية: فالحياة العربية النقية ولغتها الجاهلية استسلمت للعجمة والهُجْنة، والشعوبية العِرقية والثقافية. p. 31

وهكذا نستطيع أن نقول إن ترتيب هذه الأمثلة في كتاب البديع نفسه، على نحو ما وصفناه، يوضح أن ثمة تطوراً حدث في الشعر العربي من المطابقة البسيطة في

---

[٦٦] السابق، ٤٣.

[٦٧] السابق، ٤١. ومن الجدير بالذكر أن الديوان يعطي ''المغاني'' بدلاً من ''المعاني'' (ديوان أبي تمام ٣: ٢٣٢) جرياً على الصورة الشعرية التقليدية والمعجم الشعري للنسيب، في حين أن ''المعاني'' ملائمة في سياق الاستعارة اللغوية في البيت، أي الطباق بين ''فصيح'' و''أعجم''. وإذا ذكر أي منهما فإن الآخر يكون مفهوماً ضمنيًا. [وورد في الديوان شرح البيت الأول: ''أي كان مُزَيَّناً بمن فيه، ثم خَلَتْ فأعجمت على الناظر فلا يرى فيها أحداً.'' وفي البيت الثاني: ''أي تغير فصار الطرف يُرَدُّ عنهم لسوء المنظر، وقد كان في الدهر الأول يَردُّ الطرف مكرما، كأنه يكرمه بما يرى فيه من الحسن والبهجة والمهابة''—المترجم].

الشعر (القديم) الأموي إلى المطابقات المعقدة، والمجردة، والقائمة على الاشتقاق الاستعاري في الشعر (المحدث) العباسي.

ثمة مشكلة أخرى تكشف عن نفسها عند تقصي هذا النوع البلاغي، هي أن ابن المعتز، بسبب عزله الأبيات من سياقها الشعري، ليس لديه اعتبار للعلاقة بين مطابقة ما وبين القصيدة التي ترد هذه المطابقة فيها. فهل المطابقة في الشعر مجرد تحسين لفظي أو أنها تعبير من نوع ما عن البنية الدلالية للقصيدة؟ وقد تساعدنا الإجابة عن هذا السؤال إن الدراسات البنيوية عن الشعر الجاهلي، وخصوصاً تلك التي قام بها كمال أبو ديب وعدنان حيدر، وكاتبة هذه السطور، وهي دراسات تتبنى أطروحة مفادها أن دينامية القصيدة تقوم على ثنائيات ضدية جاهلية: الحياة/الموت، الجدب/الخصب، أي الجدلية المعروفة بجدلية الطبيعة/الثقافة عند ليفي شتراوس، وهي موجودة كذلك ضمن النموذج الطقوسي للتضحية، بصفة خاصة.[٦٨] أما في حالة الشعر العباسي، فمن الواضح أن عدداً من قصائد أبي تمام مبنية بوعي على ثنائيات جدلية مثل هذه بوصفها تيمات أساسية، بحيث إن المطابقات في أبيات فردية ليست مجرد محسنات تزيينية بل إنها مكوِّنات دلالية، تسهم في توصيل معنى القصيدة وإبلاغ رسالتها، مثلها في ذلك مثل الصورة والبنية. إن المثل الباهر لهذا هو في قصيدة عمورية

p. 32

---

٦٨ كمال أبو ديب، ‘‘نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي،’’ [I، وII]:
Kemal Abu Deeb, ‘‘Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry,’’ *International Journal of Middle Eastern Studies 6* (1975): 148-84, and ‘‘Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (II): The Eros Vision,’’ *Edebiyat I* (1976): 3-69;
[انظر عرضاً نقديًا لكتاب أبي ديب الذي خصصه للموضوع؛ **الرؤى المقنعة: نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ ١٩٨٦) بقلم حسن البنا عز الدين في **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج٧، ع١-٢ (١٩٨٦-١٩٨٧): ٢٧٤-٢٨٠-المترجم]. وعدنان حيدر، ‘‘معلقة امرئ القيس: بنيتها ومعناها،’’
Adnan Haydar, ‘‘The Mu‘allaqa of Imru´ al-Qays: Its Structure and Meaning, I and II,’’ *Edebiyat* 2 (1977): 227-61 and 3 (1978): 51-82;
وسوزان ستيتكيفيتش، ‘‘التفسيرات البنيوية للشعر الجاهلي: نقد واتجاهات جديدة،’’
Suzanne Pinckney Stetkevych, ‘‘Structrualist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions,’’ *Journal of Near Eastern Studies* 42 no. 2 (1983): 85-107;
وسوزان ستيتكيفيتش، ‘‘القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية،’’ **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق** ٦٠ رقم ١ (١٩٨٥): ٥٥-٨٥.

لأبي تمام (رقم ٣) (المحللة أدناه، الفصل ٨) حيث تدعم المطابقة الموضوعاتية thematic الرئيسة فيها؛ أي الإسلام/الكفر، مطابقاتٌ فرعية: الخليفة المعتصم/إمبراطور الروم تيوفليس، الضوء/الظلام، الذكر/الأنثى، إلخ. ولا تشير هذه البنية القائمة بشكل واعٍ على تأثير علم الكلام، بل تعكس كذلك تسرُّب الثنوية المانوية إلى الفكر العباسي. وعلى نحو يدعو إلى المفارقة، فإن أبا تمام يستغل هذه الفكرة الواردة من أهل الشرك في شكل شعري ليدعم دفاعه عن الخلافة الإسلامية.

أما الصنف الرابع من البديع في كتاب ابن المعتز، رد العجز على الصدر، فلا يناسب من الناحية المنطقية الأسس الخمسة الرئيسة للبديع، ذلك أنه يفتقر إلى ما تملكه الأنواع البلاغية الأخرى من قيمة دلالية. وعلى أي حال، فإن تناول ابن المعتز له يكشف عن القصور نفسه الذي شاب تناوله للحالات السابقة. فهو لا يميز بين هذا المثال من القرآن:

""أُنْظُرْ كيفَ فضَّلنا بعضَهم على بعضٍ ولَلآخرةُ أكبرُ درجاتٍ وأكبرُ تفضيلا.""[٦٩]

الذي يقوم التكرار فيه بتوكيد المعنى وتشديده، وبين بيت الفرزدق:[٧٠]

أَصْدِرْ هُمُومَكَ لا يَقْتُلْكَ وارِدُها   فكلُّ واردةٍ يوماً لَها صَدَرُ

حيث نجد رد العجز على الصدر مركباً من تجنيس مزدوج (أصدر–صدر، وواردها–واردة) ومطابقة (واردة–صدر) لإنتاج ما يسمى في البلاغة بالبنية المعكوسة ""chiasmus"" وهو نمط يمضي على نظام ""أ–ب–ب–أ""،[٧١] مكوَّن من هذين النوعين البلاغيين. وعلاوة على هذا، فإن الصورة الجوهرية في بيت الفرزدق هي تجاور كلٍّ من المعنى الحرفي والمعنى المجازي لـ""ورد"" و""صدر"". وبالمثل، فإن الأبيات التي يوردها ابن المعتز من المحدثين عادةً ما تكشف، كما سنرى في المثالين التاليين من

p. 33

---

[٦٩] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٤٨.

[٧٠] السابق، ٤٩.

[٧١] [المقصود هنا البلاغة الغربية والعربية معاً لأن النقاد والبلاغيين العرب مثل ابن طباطبا وأبي هلال العسكري سموا هذه البنية باسم 'العكس'، وقد التفت إلى هذه البنية ورمز إليه برموز مشابهة عز الدين إسماعيل في كتابه الرائد عن **الأسس الجمالية في النقد العربي**، انظر طبعة ٢٠٠٦، ص٢٠٣–٢٠٦–المترجم].

بشار وأبي نواس،[٧٢] عن تجنيس من نوع يتضمن تفاعلاً بين المجردات– في المثال الأول بين المبني للمعلوم والمبني للمجهول، وفي المثال الثاني بين الرقة الحرفية والرقة المجازية– وهو ما يضيف إليه ردُّ العجز على الصدر مجردَ التوكيد ـ أو حتى مجرد تكرار بسيط للتوكيد أو لإحداث توازن بعينه في البيت؛ قال بشار:

طلـوبٌ ومطلـوبٌ إليـه إذا غـدا وخـيرُ خليليـكَ الطلـوبُ المُطَلَّـبُ

وقال أبو نواس:

رقَّـتْ ورقَّـت مَذْقَـةٌ مـن مائهـا والعـيشُ بـين رقيقـتين رقيـقُ

وهنا أود أن أتوقف مليًّا لأنظر في الفروق الجوهرية بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي. فمن الجوانب التي جذبت اهتماماً بحثيًّا متزايداً في القرن العشرين شفوية كل من الإنشاء والرواية للشعر العربي المبكر. وقد تمحورت مناقشة الموضوع حتى الآن عند مدى ثبات "النص" الشعري قوةً وضعفاً، وفردية الإنشاء الشعري في مقابل جماعيته، وعلاقة القصيدة بالأخبار التي وردت القصيدة إلينا في سياقها، أي بعبارة أخرى، تمحورت المناقشة حول قضايا الأصالة. وقد عالج بلاشير هذه الجوانب معالجة واضحة في تاريخ الأدب العربي.[٧٣] وبعد ذلك، تركّز البحث في مسألة قابلية تطبيق نظرية باري–لورد عن الإنشاء الشفوي–الصياغي على القصيدة الجاهلية.[٧٤] وما أود أن أطرحه هنا في صدد تحليل الفروق بين الشعر الجاهلي والعباسي هو أنه بدلاً من التركيز على "صياغية" الشعر الجاهلي من هذا المنظور الضيق، ينبغي أن نتراجع خطوة إلى الوراء وننظر إلى الدلالات الشكلية للإنشاء والرواية الشفويين للشعر من خلال أفق أكثر

p. 34

---

[٧٢] السابق، ٥٠، ٤٩.

[٧٣] ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي من بداياته حتى نهاية القرن الخامس عشر،
Régis Blachère, *Histoire de la littérature arabe des origins à la fin du XVe siècle de J.-C.*, 3 vols. (Paris: Maisonneuve, 1952), 1: 86-185.

[٧٤] جيمس مونرو، "الإنشاء الشفوي في الشعر الجاهلي،"
James Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry," *Journal of Arabic Literature* 3 (1972): 1-53;

ومايكل زويتلر، **التقليد الشفوي للشعر العربي الكلاسيكي: سماته ودلالاته**،
Michael Zwettler, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications* (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1978).

رحابة، حسب ما قدمه إرك هافلوك ووالتر أونج عند مناقشتهما للموضوع في الأدب اليوناني الكلاسيكي.[٧٥] وهكذا أقترح أن ''الشفوية'' تتطلب أولاً وقبل أي شيء آخر إنشاء القصيدة بطريقة، تجعلها قابلة للحفظ والاستظهار. وفي عبارة أخرى تتطلب أن تكون المقتضيات الشكلية للقصيدة: الوزن، والقافية الموحدة، وتكثيف المعنى في تتابع ثابت للمواضيع والمعاني، وسائلَ لتقوية الذاكرة وتيسير الحفظ. بل أقترح أن كل هذا ينطبق كذلك على الأنواع ''البلاغية،'' بمعنى أن تستعمل في الشعر الشفوي الجناس والطِباق ورد العجز على الصدر وحتى الاستعارة لتثبيت النص وسيرورته وتحسين فرص حفظه ونقله سليماً من حيث روايته الأصلية، وحتى تضمن أن الرسالة التي تنقلها القصيدة لن تفقد.[٧٦] ويتبع ذلك أن هذه الملامح ''المقوية للذاكرة'' فقدت، في الشعر العباسي الكتابي، وظيفتها الأصلية– أي أنها أصبحت زائدة عن الحاجة. وهنا أطرح فكرة أن شعراء البديع هم الذين أحلوا الأنواع البلاغية التي تقوم وظيفتها الأولية على التعبير للمرة الأولى عن المفاهيم الحديثة المجردة محلَّ تلك الأنواع العتيقة التي تقوم على تقوية الذاكرة.[٧٧] فلعل أولئك الشعراء في أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث للهجرة كانوا أول من تأثر تأثراً كاملاً بهذا التحول الجذري لوظيفة الأنواع البلاغية.[٧٨]

---

[٧٥] انظر هامش ٢٩ أعلاه.

[٧٦] انظر سوزان ستيتكيفيتش، ''الطقوس وعناصر التضحية في شعر الأخذ بالثأر: قصيدتان لدريد بن الصمة ومهلهل ابن ربيعة،''

See Suzanne Stetkevych, ''Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood-Vengeance: Two Poems by Durayd ibn al-Ṣimmah and Muhalhil ibn Rabī'ah,'' *Journal of Near Eastern Studies* 45 no. 1 (1986): 31-43.

وقد طرح النقطة نفسها إرك هافلوك في **الثورة الكتابية في اليونان**، وخصوصاً ١٣١.

[٧٧] انظر ملاحظة هافلوك بالنسبة إلى دلالة الكتابة اليونانية، ''إن كل الخطاب الممكن أصبح قابلاً للترجمة في الشكل الكتابي، وأن عبء الحفظ عن ظهر قلب قد انزاح عن العقل في الوقت نفسه ... ومن هنا مكّنت الألفبائية من إنتاج العبارة الطريفة، أو غير المتوقعة، وغير المألوفة بل التي 'لم يفكّر بها' من قبل'' (إرك هافلوك، **الثورة الكتابية في اليونان**، ٨٨).

[٧٨] انظر بلاشير، **تاريخ الأدب العربي** ١: ١١٠-١٠١، ١١٥. وعلى حد علمي، فإن مونرو، في الصفحات الختامية من مقالته عن ''الإنشاء الشفوي،'' تناول هذه النقطة الخاصة بالتغير النوعي في الشعر العربي نتيجةً

ولم تكن هذه الأنواع البلاغية جديدة من حيث الشكل أو البنية بقدر ما كانت جديدة من حيث الوظيفة. وفي حين أن الشعر القديم كان يركز على التعبير عن رسالة معروفة سلفاً كما كان يركز على صيانة ما تنطوي عليه تلك الرسالة من قيم- أي القيم الجوهرية للحياة القبلية أو آليات بقائها،[٧٩] فإن شعر البديع كان معنيًّا بالتعبير عن رسالة جديدة، هي، كما سوف أوضّح بعدُ، إعادة تفسير جذري للشعر القديم وقيمه في ضوء الإمبراطورية الإسلامية العباسية. وفي عبارة أخرى، فإن وظيفة تقوية الذاكرة التي للأنواع البلاغية قد حلّت محلها وظيفة أخرى تفسيرية.

p. 35

أما الفصل الخامس من كتاب البديع لابن المعتز فهو أقلها وضوحاً، لكنه، في الوقت نفسه، أكثرها كشفاً عن عدم قدرة المؤلف على استيعاب جوهر الشعر المحدث، أو على صياغة تعريف له. وهذا الفصل هو الذي يصنفه المؤلف تحت ''المذهب الكلامي.'' وثمة إشارات عديدة إلى أن ابن المعتز كان يواجه صعوبة في التعامل مع هذا المصطلح. فهو أولاً لا يحاول أن يضع تعريفاً له، وإنما ينسبه إلى الجاحظ، دون تحديد دقيق لموضع الإشارة في كتب الجاحظ. وثانياً، فإن المذهب الكلامي لا يتناسب وأطروحة ابن المعتز الرئيسة التي تقول بأن كل عناصر البديع يمكن العثور عليها لدى القدماء، وفي القرآن، وفي الحديث. وبدلاً من ذلك، يعلن ابن المعتز، ''وهذا باب ما أعلم أني وجدت في القرآن منه شيئاً وهو ينسب إلى التكلف تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً!''[٨٠] ولا هو يقدّم أي أمثلة من الحديث النبوي. وفي الحقيقة، يقتصر ابن المعتز فحسب على ثلاثة أمثلة من جانب القدماء: اثنان منها عبارة عن خبرين، كالخبر التالي:

للتحول من الرواية الشفوية إلى النقل الكتابي. ويحتاج الموضوع تقصيًا مفصلاً في ضوء عمل إرك هافلوك عن الأدب اليوناني الكلاسيكي (انظر أعلاه، هامش ٢٩).

[٧٩] انظر سوزان ستيتكيفيتش، ''التفسيرات البنيوية،'' في مواضع متفرقة؛ وسوزان ستيتكيفيتش، ''رثاء تأبط شرًا: دراسة في الأخذ بالثأر في الشعر العربي المبكر،''
Suzanne Pinckney Stetkevych, ''The Rithā' of Ta'abbaṭa Sharran: A Study of Blood-Vengeance in Early Arabic Poetry,'' *Journal of Semitic Studies* 31 no. 1 (1986): 27-45.

[٨٠] ابن المعتز، كتاب البديع، ٥٣.

وقال عمر لعبد الله بن عباس: ‘‘مَنْ ترى أن نولّيَه حمص؟’’ قال، ‘‘رجلاً صحيحاً منك صحيحاً لك.’’ قال، ‘‘كُنْ أنتَ ذلك الرجلَ.’’ قال، ‘‘لا يُنْتَفَعُ بي مع سوء ظني في سوء ظنك بي.’’[٨١]

أما المثال الوحيد من الشعر القديم فهو من الشاعر الأموي الفرزدق:[٨٢]

لكلِّ امرئٍ نفسانِ نفسٌ كريمةٌ   وأُخْرى يُعاصيها الفتى ويُطيعُها

ونفسُكَ من نفسَيْكَ تشفعُ للنَّدى   إذ قلَّ مِنْ أحرارهِنَّ شفيعُها

تتعارض ندرة الأمثلة القديمة تعارضاً قاطعاً، وخصوصاً عندما نأخذ في حسباننا أنه لا مثال على الإطلاق من القرآن، والحديث، والشعر الجاهلي، مع زعم ابن المعتز في أوائل كتابه وجود أنواع البديع كلها عند القدماء. ذلك أن المذهب الكلامي كان في الحقيقة ظاهرة جديدة من الناحية التاريخية. وعلاوة على هذا، فإن المذهب الكلامي، كما لاحظ محمد مندور، ليس في المقام الأول، وكما يشير اسمه، نوعاً بلاغيًّا؛ بل هو– في عبارة مندور، ‘‘مذهب عقلي.’’[٨٣] وفي هذا الصدد يمكن أن نستوحي الكثير من مقارنة بين

p. 36

---

[٨١] السابق، ٥٤.

[٨٢] السابق.

[٨٣] مندور، **النقد المنهجي**، ٥٢. من الجدير بالذكر أن النقاد اللاحقين أهملوا هذا الفصل الأخير من كتاب البديع، في حين أن باقي الكتاب أصبح المصدر الرئيسي لكل النقد البلاغي المتأخر. وطبقاً لفون غرونباوم، فثمة كتابان أساسيان بعد كتاب البديع يتعاملان مع المذهب الكلامي: **كتاب الصناعتين** لأبي هلال العسكري و**مفاتيح العلوم** للخوارزمي. وفي هذا الكتاب الأخير يعد المذهب الكلامي من بين الأنواع البلاغية الموجودة في النثر (جوستاف إي. فون غرونباوم، **وثيقة من القرن العاشر عن النظرية الأدبية والنقد العربي: القسم الخاص بالشعر في كتاب إعجاز القرآن للباقلاني**؛

(Gustave E. von Grunebaum, *A Tenth-Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism: The Section on Poetry of al-Bāqillānī's I'jāz al-Qur'ān* [Chicago: University of Chicago Press, 1950], 115-18).

أما بالنسبة إلى العسكري، فمن الواضح أنه أدخل المذهب الكلامي في كتابه استكمالاً للمادة، ولكنه لا يتجاوز تلخيص فصل ابن المعتز عن الموضوع دون أي أمثلة إضافية ولا أي تعليق. انظر أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢ (القاهرة: عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٧١)، ٤٢٦–٤٢٧. انظر كذلك إشارات إلى المذهب الكلامي في أعمال بدوي، ووانسبرو وهاينركس، هامش ١١ أعلاه.

مثال نمطي من كلام المعتزلة وبين أمثلة عدة من المذهب الكلامي. فمثلاً يُنْقَل عن الأشعري قوله:

... فقال أكثر المعتزلة ... إن الله عالمٌ قادرٌ حيٌّ بنفسه لا بعلمٍ وقدرةٍ وحياةٍ وأطلقوا أن لله علماً بمعنى أنه عالمٌ وله قدرة بمعنى أنه قادرٌ ولم يُطلقوا ذلك على الحياة ولم يقولوا: له حياة ... وقال ''أبو هذيل'': هو عالمٌ بعلمٍ هو هو وهو قادر بقدرة هي هو وهو حيٌّ بحياة هي هو.[٨٤]

أما ابن المعتز فتكشف أمثلته على المذهب الكلامي عن مثل هذا التلاعب مع المفاهيم العقلية؛[٨٥] فمثلاً قال أبو نواس:

إنَّ هذا يَرى ولا رَأيَ لِلأَحْـ ... ـمَقِ أنِّي أعُدُّه إنسانا
ذاك في الظنِّ عنده وهو عندي ... كالذي لم يكن وإن [كان] كانا

وقال ابراهيم بن العباس:

وعلَّمْتَنِي كيف الهوى وجَهلْتُهُ ... وعَلَّمَكُم صبري على ظُلْمِكُم ظُلْمي
وأعلمُ ما لي عندكم فيُميلُ بي ... هوايَ إلى جهلي فأعرضُ عن حِلْمي

p. 37

وقال أبو تمام:

المَجْدُ لا يرضى بأنْ ترضى بأنْ ... يَرْضى المُؤَمِّلُ منكَ إلا بالرِّضى

من الواضح من المقارنة بين هذه الأمثلة من المتكلمين من جهة والشعراء المحدثين من جهة أخرى أن الصلة التاريخية بين هذه التعبيرات الشعرية وتطور الفكر الديني التأملي تتجاوز مجرد الاصطلاح- أي علم الكلام. لقد حاول ابن المعتز أن يقصر تأثير ''الكلام'' الجدلي على وجه الخصوص، وتأثير روح الجدل المنطقي والبحث العقلاني التي أثرت على كل وجه من الفنون والعلوم في ''عصر المعتزلة'' على وجه العموم- على المحسنات القابلة للتكرار بصورة آلية.

أما ابن المعتز فلم يدرك أن المذهب الكلامي لم يكن مجرد نوع بلاغيٍّ، كما لم يدرك أن شعر البديع لم يكن مجرد نتيجة لتكاثر الأنواع البلاغية التي استخدمها

---

[٨٤] الأشعري، **مقالات الإسلاميين**، ١٦٤-١٦٥.

[٨٥] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٥٥. وأنا أقرأ في ''الرضى'' الأخيرة إشارةً إلى عبارة ''رضي الله عن العبد.''

القدماء. ففي رأيي أننا ينبغي أن نعترف بأن المذهب الكلامي هو تلك العقلية المولِّدة للمفاهيم عند المتكلمين وبأنها هي المصدر الحقيقي لكل ما يوصف بالبديع. كذلك فإن المذهب الكلامي، على وجه الدقة، هو الذي يميز رد العجز على الصدر في أمثلة بشار وأبي نواس (المذكورة أعلاه) من أمثلة القرآن والفرزدق. وباختصار ليس الفرق في الكم مجرد فرق في النوع. المذهب الكلامي إذن هو على وجه التحديد ذلك النمط من الفكر ـ المجرد، الجدلي، الاستعاري ـ الذي يفرِّق، كما قد كشفت لنا تحليلات أمثلة الأنواع البلاغية عند ابن المعتز، بين الثقافة البلاطية العباسية وبين المجتمع القبلي الجاهلي، وهو الذي أنتج، في مجال الأدب، شعر البديع الجديد والمتميز من شعر القدماء.

الفصل الثاني

أخبار أبي تمام للصولي

p. 38

حاول ابن المعتز في كتاب **البديع** أن يوازن أو يتوسط بين الفريقين البارزين في الجدل الأدبي الرئيس في القرنين الثاني والثالث للهجرة، أي بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين. وقد كان أشد المنافحين عن الفريق الأول اللغويون الذين رأوا في الشعراء القدماء المصدر الوحيد الموثق للغة العربية الصرف ومن ثم الحافظين لها. وهكذا رفض اللغويون الشعراء المحدثين لأسباب تاريخية ولغوية، أكثر منها أدبية. ويقدِّم ابن رشيق (ت ٤٥٦/١٠٦٤) في **العمدة** نظريته النسبية الطابع ووصفه لأنصار الشعراء القدماء:

> كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين. قال الأصمعي: جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي، وسئل عن المولدين فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم. ليس النمط واحداً: ترى قطعة ديباج، وقطعة مسيح، قطعة نطع. هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه: كالأصمعي، وابن الأعرابي أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويقدم من قبلهم وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة.[1]

---

[1] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ٢ مج. (بيروت: دار الجيل، ط٤، ١٩٧٢)، ١: ٩٠–٩١. [يعتمد ابن رشيق هنا على نص ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) أي قبله بقرنين وهو يذكر ابن قتيبة وينقل عنه. ونص ابن قتيبة: "فإني رأيت مِن علمائنا مَن يستجيدُ الشعرَ السخيفَ لتقدُّم قائله، ويَضَعُهُ في مُتخَيَّرِهِ، ويُرْذِلُ الشعرَ الرصينَ، ولا عيبَ له عنده إلا أنه قيلَ في زمانه، أو أنه رأى قائلَه. وَلَمْ يَقْصُرِ اللهُ العلمَ والشعرَ والبلاغةَ على زمن دون زمن، ولا خَصَّ به قوماً دونَ قومٍ، بل جَعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عبادِه في كلِّ دهر، وجَعل كلَّ قديمٍ حديثاً في عصره، وكل شرفٍ خارجيَّةً في أوله (الخارجي: الذي يخرج ويشرف بنفسه من غير أن يكون له قديم)، فقد كان جريرٌ والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعَدُّونَ مُحْدَثِينَ. وكان أبو عمر وابن العلاء يقول: لقد كَثُرَ هذا المحدَثُ وحَسُنَ حتى لقد هممتُ بروايته. ثم صار هؤلاء قدماءَ عندنا بِبُعْدِ العهدِ منهم، وكذلك يكون من بعدهم لِمَن بعدنا، كالخُريميّ والعَتَّابيّ والحسن بن هانئ؛

ومنْ أنصار الشعراء القدماء مَنْ فضَّلهم على المحدثين لأسباب جمالية وقبلوا شعر المحدثين طالما لم يخرج عن شعر القدماء. وعلى الجانب الآخر كان هناك من يتحمَّس للروح المتجددة للعصر الجديد، من أمثال الجاحظ، وأولئك الشعراء الذين عبَّر شعرهم p. 39 عن روح ذلك العصر. وفي القرن الثالث للهجرة تبلور الجدل بين القدماء والمحدثين حول أبي تمام ومعاصره البحتري الأصغر سنًّا والأكثر تمسكاً بالتقليد الشعري. أما السؤال: لماذا أصبح أبو تمام على رأس المحدثين فنجد الإجابة عنه في مقدمة كتاب البديع: فقد كان أبو تمام هو الذي ''شُغِفَ به [أي البديع] حتى غَلَبَ عليه وتَفرَّغَ فيه وأكثَرَ منه فأحسنَ في بعض ذلك وأساءَ في بعض وتلك عُقْبَى الإفراط وثمرةُ الإسراف،'' على حد تعبير ابن المعتز في مطلع كتابه مما تناولناه بتفصيل في الفصل الأول.

وفي صدد هذا الجدل فإن لـأخبار أبي تمام للصولي (ت ٣٣٥/٩٤٦)، أو على نحو أدق في تصديره لرسالته إلى أبي الليث مزاحم بن فاتك عن هذه 'الأخبار'، أهمية ذات ثلاثة أبعاد: (١) فهي العمل الوحيد لدينا من الحقبة المعاصرة عن المنازعات حول أبي تمام والبحتري ومن ثم فهي المصدر المباشر عن هذه الخصومة؛[٢] كما (٢) كان الصولي نفسه، على النقيض من أستاذه ابن المعتز من قبله والآمدي الممثل لوجهة النظر المحافظة إلى أقصى درجة من بعده، مناصراً متحمساً للشعر المحدث على وجه العموم كما كان مدافعاً مخلصاً عن أبي تمام؛ وأخيراً (٣) أرْسَت الموضوعات الرئيسة والمنهج المتَّبع في القسم التمهيدي لأخبار الصولي نموذجاً اتبعه النقاد اللاحقون، وخصوصاً الآمدي في الموازنة والقاضي الجرجاني في الوساطة.

يفتتح الصولي رسالته إلى مزاحم بن فاتك بوصف فريقَيْ الجدل:

وأشباهِهم. فكلُّ مَن أتى بحسَنٍ من قول أو فعل ذكرناه (له)، وأثنينا به عليه، ولم يَضَعْهُ عندنا تأخُّر قائله أو فاعِله، ولا حداثةُ سِنِّهِ. كما أنَّ الرديءَ إذا ورد علينا للمتقدِّم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرفُ صاحبه ولا تقدُّمُه.'' ولعل المؤلفة رجعت إلى ابن رشيق المتأخر حوالي قرنين عن ابن قتيبة لتؤكد أن النظرة نفسها كانت لا تزال قائمة في أذهان النقاد العرب القدماء. انظر ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**، ج١، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٦٢-٦٣ -المترجم].

[٢] مندور، النقد المنهجي، ١٠٣.

> ...؛ فإنك إن جاريتَني آخرَ عهدِ التقائنا فِيمَ أَفَضْنا فيه من العلومِ أمرَ أبي تمام حبيب ابن أوس الطائي، وعجبتَ من افتراقِ آراء الناس فيه، حتى ترى أكثرَهم والمقدَّم في علم الشعر وتمييزِ الكلام منهم، والكاملَ من أهلِ النظم والنثرِ فيهم، يوفيه حقَّهُ في المدحِ، ويعطيه موضعَه من الرتبةِ؛ ثم يَكبُر بإحسانه في عينه، ويَقْوَى بإبداعه في نفسه، حتى يُلْحِقَه بعضُهم بمَن يتقدَّمُه، ويُفْرِطُ بعضٌ فيجعله نسيجَ وَحدِه، وسابقاً لا مُساويَ له. وتَرَى بعد ذلك قوماً يعيبُونه، ويَطْعنُون في كثير من شعره، ويُسندون ذلك إلى بعض العلماء، ويقولونه بالتقليدِ والادعاء، إذ لم يصحَّ فيه دليلٌ، ولا أجابتهم إليه حُجَّة، ورأيتَ مع ذلك الصِّنفين جميعاً، وما يتضمَّنُ أحدٌ منهم القيامَ بشعره. والتَّبْيينَ لمرادِه؛ **بل لا يجسُر على إنشادِ قصيدة واحدةٍ له، إذ كانت تَهجمُ -لا بُدَّ- به على خبرٍ لم يرْوِه، ومثَلٍ لم يسمعْه، ومعنًى لم يَعرف مثلَه.**[٣] [التأكيد من عندي]

p. 40 لعل ملاحظة الصولي الأخيرة هي التي تهمنا أكثر من غيرها. فهو يقف على ما أهمل معظم النقاد المحدثين الوقوف عنده، أي إن جُلَّ النقاش الأدبي النقدي حول شعر أبي تمام لم يكن سوى تنازع بين الإيديولوجيتين. ولم يقدم أيٌّ من الفريقين تحليلاً شاملاً لإنجاز أبي تمام الشعري. بل إن كلا الفريقين اتفق على أن أسلوب أبي تمام المميَّز هو نتيجة تكاثر الأنواع البلاغية أو إبداع استعارات جديدة لم يسمع بها من قبل. أما ''التقدميون'' فهم يحتفون بهذا بناء على مبادئ إيديولوجية، وأما ''المحافظون'' فيعيبونه بناء على مبادئهم هم. وكل منهما كان معنيًّا بتأييد موقفه، وليس بتيسير الفهم الأدبي لتفسير المعنى الشعري. وفي الأغلب، فإن أبياتاً معروفة من الشعر قامت ذخيرةَ دفاع عن هذه الإيديولجية أو تلك، ولم تؤخذ القصيدة بكاملها في الحسبان بل اُقْتُصِرَ على شواهد الأبيات المنفصلة نفسها تتقاذفها الجهتان المتنازعتان.

وفي الفقرة التالية من أخبار أبي تمام يشرح الصولي ما يعده السبب لمعظم التحامل على الشعراء المحدثين، وعلى أبي تمام بصفة خاصة:

---

[٣] الصولي، أخبار أبي تمام، ٣-٤.

وأنا مبتدئٌ بالجواب عن خلافِ بعض الناس في أبي تمام، والأسبابِ التي وقع لها ذلك إن شاء الله. أما ما حُكِيَ عن بعضِ العلماء في اجتنابِ شعرِه وعَيْبِه، ولا أسمِّي منهم أحداً لصيانَتي لأهل العلم جميعاً، وإبقائي عليهم، وحِياطتي لهم، فلا تُنكِرْ أن يقعَ ذلك منهم. لأن أشعارَ الأوائلِ قد ذُلِّلَتْ لهم، وكثُرتْ لها روايتُهم، ووجدوا أئمةً قد ماشوها لهم، وراضُوا معانيَها، فهم يقرءونها سالكين سبيلَ غيرهم في تفاسيرِها، واستجادةِ جيِّدِها، وعيْبِ رديئها. وألفاظُ القدماء وإنْ تفاضلتْ فإنَّها تتشابه، وبعضُها آخذٌ برقابِ بعض، فيستدلُّون بما عرَفوه منها على ما أنكروه، ويقْوَوْنَ على صَعْبِها بما ذَلَّلوه. ولم يجدوا في شعر المحدثين مُذ عهد بشار أئمةً كأئمتِهم، ولا رُواةً كرُوَاتِهم، الذين تجتمع فيهم شرائطُهم، ولم يعرفوا ما كان يضبُطُه ويقومُ به، وقصَّرُوا فيه فجهلوه فعادَوْه كما قال الله جل وعز: (بل كذبوا بما لم يحيطوا بعلمه)، وكما قيل: الإنسان عدوُّ ما جهل، ومَنْ جَهِلَ شيئاً عاداه، وفرَّ العالِمُ منهم من قوله إذا سُئل أن يُقْرَأ عليه شعرُ بشار وأبي نواس ومسلم وأبي تمام وغيرِهم، مِن ''لا أُحْسِنُ'' إلى الطعن، وخاصة على أبي تمام، لأنه أقْرَبُهم عهداً، وأصعبُهم شعراً.[4] p. 41

وبعد أن أرجع الصولي التحامل على شعر أبي تمام إلى الجهل أو الجبن العقلي، يلتفت إلى المناقشة حول الجدارة النسبية لكل من القدماء والمحدثين. ولا ينكر الصولي، على النقيض من أستاذه ابن المعتز، إبداع المحدثين، لكنه يعي بعض العوامل التاريخية، التي أثرت على الإنتاج الشعري لكل من الفريقين. وهو يتخلَّى عن النظرة المحافظة لأستاذه ليتبنَّى روحاً متحفزة تشبه روح الجاحظ:

أعْلَمْ ... أن ألفاظَ المحدَثين مُذ عهد بشارٍ إلى وقتنا هذا كالمنتقلةِ إلى معانٍ أبدعَ، وألفاظٍ أقربَ، وكلامٍ أرقَّ، وإن كان السبقُ للأوائل بحقِّ الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء؛ وأنه لم ترَ أعينُهم ما رآه المحدَثون فشبهوهُ عِياناً، كما لم يرَ المحدَثون ما وصفوه هم مشاهدةً وعانَوْه مدةَ دهرهم من ذِكر الصحارَى والبَرِّ والوحشِ والإبلِ والأخبية. فهم في هذه أبداً دونَ القدماءِ، كما أن القدماءَ فيما لم يروْه أبداً دونَهم؛ وقد بيَّنَ هذا أبو نواس بقوله:

---

[4] السابق، ١٤–١٥.

صــفةُ الطلــول بلاغــةُ القِــدْمِ   فاجْعَــلْ صِـفاتِك لابنــةِ الكَـرْمِ

ثم يقول فيها:

تَصِـفُ الطلـولَ علـى السَّماعِ بهـا   أفَـذُو العِيـانِ كأنْـتَ في الفهْـمِ؟

وَإذا وَصَـــفْتَ الشـــيءَ مُتَّبِعـــاً   لم تَخْـلُ مِـن زلَـلٍ ومِـنْ وَهْـمِ

ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحدٌ منهم معنًى من متقدم إلا أجاده. وقد وجدنا في شعر هؤلاء معانيَ لم يتكلم القدماء بها، ومعانيَ أومأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبهُ بالزمان، والناسُ له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثُّلهم ومطالبهم.[٥]

p. 42

ومن ثم يُرْجِعُ الصولي الاختلافات بين شعر القدماء وشعر المحدثين إلى الظروف التاريخية المختلفة. وبالتالي، يدرك الصولي أنه مهما تكن فضيلة شعر القدماء فإن شعر المحدثين في الحقيقة، هو الأكثر اقتباساً وإنشاداً.[٦] وهو يرفض أطروحة ابن المعتز بأن شعر البديع ليس إلا الإكثار من الأنواع البلاغية الموجودة سلفاً. أما النقطة الأكثر جوهرية من هذه فهي رفضه خضوع أستاذه للتراتبية التقليدية للمصادر الأدبية. فبالنسبة إلى الصولي، ليس القدماء المقياس النهائي في كل الأشياء. وإنما على العكس تماماً، يعطي الصولي شواهد من شعر المحدثين تتساوى مع شواهد القدماء إن لم تتفوق عليها:

وقد استحسن الناسُ ... لامرئ القيس تشبيهَه شيئين بشيئين في بيت واحد، قالوا: لا يقدر أحد بعدَه على أن يأتيَ بمثله، وهو قولُه في وصف عُقاب:

كـأنَّ قلـوبَ الطـيرِ رَطْبـاً وَيابسـاً   لدى وكرِها العُنَّابُ والحشَفُ البالي

وقد أحسن فيه وأجمل، فقال بشار:

---

[٥] السابق، ١٦–١٧. أتبنّى هنا الرواية الأكثر شيوعاً ''القِدْم'' بدلاً من ''القَدْم'' في البيت الأول من أبيات أبي نواس. انظر أدناه، الفصل الخامس هامش ٧. [والقدم: العي عن الكلام في ثقل ورخاوة وقلة فهم–المترجم].

[٦] هذه هي أطروحة محمود الربداوي المبرهن عليها في دراسته **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام [تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي، ١ (في القديم)]** ([دمشق]: دار الفكر [للطباعة والنشر والتوزيع]، د. ت [المقدمة ١٩٦٧]).

كــأنَّ مُثــارَ النقــعِ فــوقَ رءوسِــنا   وأسْــيَافَنا ليــلٌ تهــاوَتْ كواكبُــه

وهذا أعمى أكمهُ، لم ير هذا بعينه قط، فَشَبَّهُ حَدْساً فأحسن وأجْمل، وشبه شيئين بشيئين في بيت... .

واستحسن الناس للنابغة —فيما نقل— وصفَه:

وَإذا طَعَنْــتَ طَعَنْــتَ في مُسْــتَهْدِفٍ   رَابــي الْمَجَسَّــةِ بــالعبير مُقَرْمَــدِ

وإذا نَزَعْـتَ نزعْـتَ عـن مُسْتَحصِـفٍ   نَــزْعَ الْحَــزوَّرِ بالرِّشَـاءِ الْمُحْصَـدِ

وقال غيره في هذا المعنى وزاد ونقص، فجمع ابن الرومي ما فرقوه في ثلاثةِ أبياتٍ فقال:

p. 43

لهــا جِــرٌ يســتعيرُ وَقْدَتَــهُ   مـن قلـبِ صَبٍّ وصَدْرِ ذي حَنَـقِ

كأنمــا حَــرُّهُ لِخــابرِهِ   مـا أُلهِبَـتْ في حَشاه مـن حُـرَقِ

يـزدادُ ضـيقاً علـى المـراسِ كمـا   تَـزْدادُ ضـيقاً أُنشـوطةُ الوَهَـقِ

... وإنما جئْتُ بابن الرومي لأنه ممن رأيتُ وشاهدتُ، وهو أقربُ المحسنين عهداً، وآخرهم موتاً، ولو تَرَفَّعْتُ إلى أبي تمام ومسلم وأبي العتاهية وأبي نواس وبشار، لرأيتُ مثل هذا يكثر، فكنتُ أَخْرجُ مما قصدتُ إلى غيره.[٧]

بشواهد كهذه يفند الصولي حجج من يعترض على أبي تمام بناء على القاعدة العامة القائلة بأن أصحاب الفضل في الشعر دون اختلاف هم القدماء. وبعد ذلك يتحول إلى الفريق الآخر من منتقصي أبي تمام الذين يصفهم كالتالي:

فأما الصنف الثاني ممن يعيبُ أبا تمام، فَمَنْ يجعلُ ذلك سبباً لنباهةٍ، واستجلاباً لمعرفةٍ، إذ كان ساقطاً خاملاً، فألف في الطَّعْن عليه كتباً، واستغْوَى عليه قوماً، ليُعْرَفَ بخلافِ الناس، وليَجْرِيَ له ذِكْرٌ في النقص إذا لم يقَعْ له حظٌّ في الزيادة، ومكسبٌ بالخطأ إذ حُرِمَه من جهةِ الصواب.[٨]

[٧] الصولي، أخبار أبي تمام، ١٧–١٨، ٢٤–٢٥. [وأنشوطة الوهق: عقدة الحبل الذي يُمَدُّ للإنسان أو الدابة– المترجم].

[٨] السابق، ٢٨.

إن النمط الأساسي لهجوم هذا الفريق على أبي تمام هو بيان أخطائه في شعره. وهكذا فإن مناقشة الأخطاء– أي تلك التي توجد في أبيات مفردة أكثر من توجيه النقد إلى القصيدة بوصفها عملاً أدبيًّا متكاملاً – كانت مقدراً لها أن تظل المنهج النقدي السائد، وأن تظل بالمثل القصور النقدي الرئيس، كما سوف نرى في الموازنة للآمدي والوساطة للجرجاني. ويفنِّد الصولي اعتراضات هذا الفريق بطريقتين: أولاً، يزعم أن أصحاب هذا الفريق يقعون على أخطاء في قصائد أبي تمام البارزة، على سبيل المثال قصيدته البائية في مدح المعتصم بمناسبة فتح عمورية. فخصوم أبي تمام يأخذون عليه استخدامه التين والعنب لأنهما ليس مما يُذْكَر في الشعر وأنه مُسْتَهْجَنٌ فليس ثَمَّ مُبَرِّر لاستخدامهما في القصيدة. ويُبَيِّنُ الصولي كيف أن هذا الاعتراض زائف، مستشهداً بعدة سوابق شعرية وتاريخية.[9] أما ملاحظاته هو التي تكشف عن وعيه بأن نوعية القصيدة بوصفها عملاً أدبيًّا متكاملاً ينبغي أن تتجاوز حدوث أخطاء من حين إلى حين، فهي أكثر أهمية من دفاعه عن استخدام أبي تمام للتين والعنب في شعره.

p. 44

وجانب آخر من دفاع الصولي عن أبي تمام هو زعمه بأن خصوم أبي تمام يأخذون عليه أخطاء، يغضون النظر عنها عند شعراء آخرين. وعلى سبيل المثال، يؤخذ على أبي تمام البيت التالي:[10]

مازال يهذي بالمواهبِ دائباً حتى ظننا أنه محمومُ

في حين لا يؤخذ على أبي نواس قوله:

جُدْتَ بالأموال حتى قيلَ ما هذا صحيحُ

بل إن ما هو أكثر طرافةً منهج الصولي في الدفاع عن أخطاء أبي تمام بالقياس إلى دفاع ابن المعتز عن المحدثين في كتاب البديع. فالصولي يقلب منهج أستاذه في بيان أن الملامح المميزة للشعر المحدث موجودة لدى القدماء ليُبَيِّنَ أن الأخطاء نفسها

---

[9] السابق، ٢٩–٣٠. [يستشهد الصولي هنا ببعض أبيات لابن الرقيات وغيره تعليقاً على عيب النقاد ذكر أبي تمام التين والعنب في بائيته–المترجم].

[10] ٣٢–٣٣.

التي تؤخذ على أبي تمام موجودة كذلك في شعر القدماء، ومن ثمَّ ليس هناك سبب للاعتراض على شعر هذا المحدث [أبي تمام]:

> ولو عرفَ هؤلاء ما أنكره الناسُ على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثُر حتى يقلَّ عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصافَ ونظروا بعينِه. ومنزلةُ عائبِ أبي تمام—وهو رأسٌ في الشعر مبتدئٌ لمذهبٍ سلكه كل مُحْسنٍ بعدَه فلم يبلغْه فيه، حتى قيل: مذهبُ الطائي، وكل حاذق بعدَه يُنْسَبُ إليه، ويُقفِّي أثرَه—مَنْزلةٌ حقيرةٌ يُصانُ عن ذكرها الذمُّ، ويرتفع عنها الوَهْدُ [المكان المنخفض]. وقد كان الشعراء قبلَ أبي تمام يُبْدِعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيُعتَدُّ بذلك لهم من أجَلِّ الإحسان؛ وأبو تمام أخذ نفسَه وسام طبعَه أن يُبدعَ في أكثر شعرِه، فلعمري لقد فعل وأحسن، ولو قصَّر في قليل—وما قصَّر—لغرق ذلك في بحور إحسانه، ومَن الكاملُ في شيء حتى لا يَجُوزَ عليه خطأٌ فيه، إلا ما يتوهَّمه مَنْ لا عقلَ له؟[11]

p. 45

فواضحٌ هنا تأثير ابن المعتز (قارن هذه الفقرة بمقدمة كتاب البديع المقتبسة أعلاه، هامش ٣٩ من الفصل الأول)، لكن موقف الصولي اختلف عن موقف أستاذه. فما ينعاه ابن المعتز على أبي تمام من الإفراط في البديع والشغف به، يعجب به الصولي لشجاعته الفنية. ومهما يكن من أمر، يلجأ الصولي في الدفاع عن أبي تمام إلى منهج أستاذه ومنهج اللغويين نفسه، أي بقياس شعره إلى الشعر المتفق عليه أو التقليد الشعري المقبول، كما في المثل التالي:

> ... وشبيه في هذا في الشناعة عَيْبُهم قولَه:
>
> لو خَرَّ سيفٌ من العَيُّوقِ مُنْصَلِتاً ما كانَ إلاَّ على هاماتِهم يَقَعُ
>
> ... إنما أراد أبو تمام: كلُّ حربٍ عليهم ومعهم، وأن كلَّ سيفٍ يقاتلُهم لِيَسْلُبَهم عزَّهم؛ وفي مثل ذلك يقول رجل من بني أبي بكر بن كلاب، أنشدناه محمد بن يزيد النحوي:
>
> تَرْضَى الملوكُ إذا نالَتْ مقاتِلَنا ويأخذونَ بأعْلَى غايةِ الحسَبِ
>
> وكلُّ حيٍّ من الأحياءِ يَطلُبُنا وكلُّ حيٍّ له في قتلِنا أَرَبُ

[11] السابق، ٣٧-٣٨.

والقتــلُ ميتَتُنــا والصــبْرُ شــيمتُنا ولا نُــراعُ إذا مــا أحْمـرَّتِ الشُّـهُبُ

وأراد مع ذلك أنهم لا يموتون على الفُرُشِ –والعربُ تُعَيِّرُ بذلك– وأن السيوفَ تقعُ في وجوهِهم ورُءوسِهم لإقبالهم، ولا تقعُ في أقفائِهم وظهورِهم لأنهـم [لا] ينهزمـون، ولذلك قال كعب بن زهير في قصيدته التي امتدح بها النبي –صلى الله عليه وسلم– فآمنه بها بعد أن كان نذر دمَه، ... فقال فيها يمدح قريشاً:

لا يقــعُ الطعــــنُ إلا في نحـــــورهِم ليسَ لهـم عـن حيـاضِ المـوتِ تَهْليـلُ

فَلِمَ لم يعيبوا هذا الشعرَ على كعبٍ، وقد سمعـه النبيُّ –عليـه السلام– وأثـابَ عليه؟[12]

كان الاتهام بالسرقة ميداناً آخر للمعركة التي كان يتنازع فيها أصحاب أبـي تمام وخصومه. ومع ذلك، فسوف يتضح من المقارنة بين ملاحظات الصولي المقتبسـة p. 46 أدناه وبين تلك المقتبسة فيما بعد من الآمدي، أن هذا الأمـر أيضـاً كـان يعتمـد علـى وجه العموم على وجهة نظر الناقد أو إيديولوجيته. ففي نظر الصولي، بمفهومـه عـن التقدم التاريخي، أو عن الـتغير التـاريخي علـى الأقـل، كـان الجديـد أو المبتـدع في استخدام الشاعر لصورة مسبوقة له رجحان على مـا هـو مسروق. فـيرى الصـولي أن الشاعر يبني صوره أو يبتدعها داخل التقليد الشعري لأولئك الأسلاف، بـدلاً مـن أن يسرقها منهم:

وليس أحد من الشعراء ... يعملُ المعاني ويخترعها ويتَّكئُ على نفسه فيها أكثرَ من أبي تمام؛ ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووَشَّحه ببديعِه، وتَمَّمَ معناه، فكان أحقَّ به.

وكذلك الْحُكْمُ في الأخذِ عندَ العلماء بالشعرِ كقولِ أوْس بن حَجَر:

أقــولُ بمــا صَــبَّتْ عَلَــيَّ غمــامتي وجُهْــدِيَ في حَبْــلِ العشــيرةِ أحْطَــبُ

فقال أبو تمام:

فلَوْ كانَ يفْنَى الشعرُ أفنتْـهُ مـا قَـرتْ حياضُــكَ مِنْــهُ في العصــورِ الــذواهبِ

ولكنْــهُ صَــوْبُ العقــولِ إذا انْثَنَــتْ سَــحائِبُ منهــا أُعْقِبَــتْ بســحائبِ

وكقول النابغة الجعدي في صفة الحرب في قصيدة:

[12] السابق، ١٣٨–١٣٩.

ألم تعلموا ما تَرْزَأُ الحربُ أهلَها   وعند ذوي الأحلام منها التجارب

لَها السادةُ الأشرافُ تأتي عليهم   فتُهْلكُهُم والسابحاتُ النجائِبُ

وتَسْتَلِبُ الدُّهْمَ التي كانَ ربُّها   ضَنيناً بها والحربُ فيها الحرائبُ

فقال أبو تمام: والحربُ مشتقة المعنى من الحَرَب؟[13]

p. 47 في المثال الأول أخذ أبو تمام استعارة السحب المحملة بالمطر للمعرفة أو الشعر وامتدّ بها كي يحقق مفهوم ثراء الإنتاج الشعري —أي مثل المطر الدائم، ما أن تفرغ بعض سحبه ماءها حتى تعقبها أخرى. وبالتالي، يضيف أبو تمام، باستخدام كلمة 'صوب' لنُزول المطر، تورية إلى الاستعارة: فالشعر هو صوب (=اتجاه مقصود) العقل،[14] كما هو نبعه. أما المثال الثاني، الذي أخذه أبو تمام من تجنيس النابغة

---

[13] السابق، ٥٣–٥٥.

[14] في الحقيقة يمكن لكلمة ''قصيدة'' أن تبنى اشتقاقيًا بمعنى ''مقصد'' أي ما يقصد إليه. [وقال ابن جني. سُمّيَ قصيداً لأنه قُصِدَ واعتُمِدَ وإن كان ما قَصُر منه واضطرب بناؤه نحو الرمَل والرجَز شعراً مراداً مقصوداً. وذلك أن ما تمَّ من الشِّعْر وتوفر آثرُ عندهم وأَشَدُّ تقدماً في أنفسهم مما قَصُر واختلّ. فسَمَّوا ما طال ووَفَرَ قَصِيداً أي مُراداً مقصوداً، وإن كان الرمل والرجز أيضاً مرادين مقصودين. والجمع قصائد. وربما قالوا: قَصِيدَة. ... قال ابن جني: فإذا رأيت القصيدة الواحدة قد وقع عليها القصيد بلا هاء فإنما ذلك لأنه وُضِعَ على الواحد اسمُ جنس اتساعاً، ... وقيل: سُمّيَ قصيداً لأن قائله احتفل له فنقّحَه باللفظ الجيِّد والمعنى المختار. .. وقيل: سمي الشِّعْرُ التامُّ قصيداً لأن قائله جعله من باله فقَصَدَ له قَصْداً ولم يَحْتَسِه حَسْياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل رَوَّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتَضِبْه اقتضاباً فهو فعيل من القصد وهو الأَمُّ. ومنه قول النابغة:

وقائِلةٍ: مَنْ أَمَّها واهْتَدَى لها؟   زيادُ بنُ عَمْرٍو أَمَّها واهْتَدَى لها

أراد قصيدته التي يقول فيها:

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلْياءِ فالسَّنَدِ

وقَصَّدَ الشاعرُ وأَقْصَدَ: أطال وواصل عمل القصائد؛ ...''، **لسان العرب**، 'ق–ص–د'–المترجم]. وانظر مناقشة **الفرد بلوخ، في مقالته بعنوان** ''القصيدة''،

(Alfred Bloch, ''Qaṣīda,'' *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde* [Bern: A. Franke A. G. Verlag, 2 [1948]: 106-132).

وياروسلاف ستيتكيفيتش (''ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة،'' **فصول** ٦ رقم ٢ [يناير–مارس ١٩٨٦]: ٧١–٧٨). [وانظر ملخصاً موجزاً لأطروحة بلوخ وتعليق ياروسلاف ستيتكيفيتش عليها في حسن البنا عز الدين. **الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية** (بيروت: دار الناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ٤٨–٥٠–المترجم].

الجعدي بين 'حرب' و'حرائب' (أي أسلاب)، فيكشف عن هذا الإدراك التجريدي للغة —الاشتقاق—أي الذي يتميز به شعر البديع ويجعل التجنيس فيه مختلفاً عن تجنيس القدماء.

بالنسبة إلى الناقد المحافظ، مع ذلك، ترجح كفة العناصر المألوفة كفة التغييرات المبتدعة أو الإضافات؛ فالشاعر الأقدم يحوز قصب السبق أما الشاعر المتأخر فيتهم بالسرقة. ويرى الصولي أن المنهج الذي يتناول به معظم أولئك النقاد مشكلة السرقة منهج تعسفي وآلي:

> ولو جاز أن يصرف عن أحدٍ من الشعراء سرقة، لوجب أن يصرف عن أبي تمام لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه، ولكن حكم النقاد للشعر، العلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنىً ولفظاً أو جمعاهما، أن يُجْعَلَ السَّبْقُ لأقدمِهما سِنًّا، وأولِهما مَوْتاً، ويُنْسَبُ الأخذُ إلى المتأخر. لأن الأكثرَ كذا يقع. وإن كانا في عصر أُلْحِقَ بأشبههما به كلاماً. فإن أُشْكِلَ ذلك تركُوه لهما.[١٥]

كانت قضية السرقة، مع ذلك، أبعد من أن تُحَلُّ. فقد ظلت مَحَلَّ جدال ساخن، وهو ما يشهد به تناول الآمدي لها في الموازنة والجرجاني في الوساطة.[١٦]

p. 48

ونحن نسمع في عمل الصولي صدى للجاحظ، أي الاحتفال بالجديد والمبتدع، ومفهوم التقدم والتغيير عبر التاريخ. ففي رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك وأجزاء من قسم ''الأخبار'' في ''ما جاء في تفضيل أبي تمام،'' نجح الصولي في طرح مناقشة مفحمة لصالح الشاعر. وقد استوعب الصولي، متخذاً القياس الأداة الرئيسة في النقاش وهو ما كان في زمنه وما استمر في النقد اللاحق له، المسائلَ الكبرى في المناظرات النقدية الأدبية: القدماء والمحدثين والبديع وأخطاء الشعراء والسرقة الأدبية. أما الشكل الذي سيتخذه هذا الجدل في الجيل اللاحق، أي الصراع حول أيهما أشعر، أبو تمام أو البحتري، فلا نجده في كتاب الصولي على شكل مناقشة نقدية وإنما متضمَّن في بعض المادة الإخبارية:

---

[١٥] الصولي، **أخبار أبي تمام**، ١٠٠–١٠١.

[١٦] انظر المناقشة والمراجع أدناه؛ الفصلين ٣، و٤.

حدثني أبو عبد الله الحسين بن علي قال، قلت للبحتري: أيُّما أشعرُ، أنتَ أو أبو تمام؟ فقال: جَيّدُهُ خيرٌ من جيِّدي، ورديئي خيرٌ من رديئه. قال أبو بكر: وقد صدق البحتري في هذا، جيدُ أبي تمام لا يتعلَّقُ به أحدٌ في زمانه، وربما اختلَّ لفظُه قليلاً لا معناه، والبحتري لا يَختَلُّ.[١٧]

وكذلك الأمر في هذه القصة:

وكنا عند أبي علي الحسين بن فَهْم، فجرى ذكر أبي تمام فقال رجلٌ: أَيُّما أشعرُ: البحتري أو أبو تمام؟ فقال: سمعتُ بعضَ العلماء بالشعر-ولم يُسَمِّه-قد سُئِلَ عن مثل هذا فقال: وكيفَ يقاسُ البحتري بأبي تمام، وهو به، وكلامه منه، وليس أبو تمام بالبحتري، ولا يَلْتَفِتُ إلى كلامه؟[١٨]

[١٧] الصولي، أخبار أبي تمام، ٦٧.

[١٨] السابق، ١٠١-١٠٢.

الفصل الثالث

موازنة الآمدي[1]

p. 49

قام أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي (ت ٣٧٠/٩٨١) في كتابه **الموازنة** بإعادة ترتيب أسس الخلاف حول أبي تمام، التي أوردها الصولي في أخباره ورسالته، بشكل أكثر تنظيماً وأقل انفعالاً. ولسوء الحظ، فإن كثيراً من النقاد المحدثين قد رأوْا في ذلك دليلاً على أن كتاب الآمدي أكثر موضوعيةً ودقَّةً من كتاب الصولي على الإطلاق. وما أنتوي بيانه هنا في هذا الفصل أن موازنة الآمدي ليست إلا عرضاً منظّماً للخلاف المذكور من وجهة النظر المحافظة للقرن الرابع الهجري. وإذا كانت نغمة الآمدي أقل انفعالاً من نغمة الصولي، فيمكننا أن ننسب ذلك إلى أن موازنة الآمدي لم تكتب، كما أشار محمد مندور، في ''أيام عنف الخصومة بين أنصار أبي تمام والبحتري'' على العكس من أخبار الصولي، بل ''بعد أن كان الزمن قد هدَّأ من حدة الخصومة، وكان الأدباء قد أخذوا في الاقتتال حول رجل آخر هو المتنبي،''[2] على حد تعبير مندور في السياق نفسه.

تعود أهمية الموازنة إلى عاملين رئيسين: الأول أنها تعد تعبيراً حاسماً ودقيقاً عن الذوق العربي المحافظ في القرن الرابع للهجرة؛ والثاني، أنها علامة على ذروة الخصومة بين أبي تمام والبحتري. وفي رأي محمود الربداوي،

> وبحديثنا عنه نتحدث عن ذروة نقاد الأدب العربي، وأخلدهم في تاريخ النقد. ... ويعتبر تأليف كتاب الموازنة هذا تتويجاً للحركة النقدية التي نشأت حول أبي تمام والبحتري، في النصف الأول من القرن الرابع الهجري؛ لأن هذه الحركة قد بلغت أوجها في هذه الفترة.[3]

---

[1] ظهرت صورة سابقة لهذا الفصل بالعربية في شكل مقالة: سوزان ستيتكيفيتش، ''أبو تمام في موازنة الآمدي: حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع،'' ترجمة أحمد عتمان، فصول ٦ رقم ٢ (١٩٨٦): ٤٢-٥٧. [وقد أفدنا من هذه الترجمة إفادة أساسية هنا وأضفنا إليها بعض الفقرات وعدلنا من البعض الآخر–المؤلفة والمترجم].

[2] مندور، **النقد المنهجي**، ١٠٣.

[3] الربداوي، **الحركة النقدية**، ١٦٦، ١٦٨.

إن المكانة التي احتلتها الموازنة تحتم علينا فحصها فحصاً نقدياً وذلك من أجل استخلاص نقائص النقد الأدبي العربي الكلاسيكي.

يورد الآمدي في المقدمة نموذجاً لوجهة النظر المحافظة بتصنيفاتها التعسفية بين المطبوع والمصنوع والحلاوة والتكلف والخلاف الجديد في القرن الرابع حول اللفظ والمعنى.[4] وإلى جانب هذا عقد الآمدي النية على أن يحكم على عمل كل p. 50
شاعر ''باعتماد الحق، وتحري الصدق وتجنب الهوى،'' أي دون تحيز لأحدهما على الآخر:

ووَجَدْتُ – أطالَ الله بقاك – أكثر من شاهدتُه ورأيته من رواة الأشعار المتأخرين، يزعمون أن شعر أبي تمام: حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيِّده جيد أمثاله، ورديُّه مُطَّرَحٌ مرذول، فلهذا كان مختلفاً لا يتشابه، وأن شعر الوليد ابن عبيد البحتري صحيحُ السبك، حسن الديباجة، ليس فيه سفسافٌ ولا رديّ ولا مطروح، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً.

ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما وكثرة جيِّدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيِّهما أشعر؟ كما لم يتفقوا على أحدٍ ممن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين، وذلك لميل من فضَّل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضْع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأْتى، وانكشاف المعاني. وهم الكتابُ والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة. وميْل من فضَّل أبا تمامٍ، ونسبه إلى غموض المعاني ودقَّتها، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج. وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام. وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقةً، وذهب إلى المساواة بينهما. وإنهما لمختلفان؛ لأن البحتري أعرابيُّ الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنَّب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشيَّ الكلام؛ فهو بأن يُقاس بأشجع السُّلمي ومنصور النَّمري وأبي يعقوب المكفوف الخريمي وأمثالهم من المطبوعين أولى.

---

[4] السابق، ٣٣٣.

ولأن أبا تمام شديدُ التكلف، صاحبُ صنعةٍ، ويستكره الألفاظ والمعاني وشعرُه لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولَّدة، فهو بأن يكون في حيِّز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه.

وعلى أني لا أجدُ من أقرنه به؛ لأنه ينحط عن درجة ''مسلم''؛ لسلامة شعر ''مسلم'' وحسن سبكه، وصحة معانيه. ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته.

p. 51 ولست أحبُّ أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدفَ لذم أحد الفريقين، لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم والعباس بن الأحنف. لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه.

فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق؛ فالبحتري أشعر عندك ضرورةً.

وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.[٥]

وبعد هذا العرض المغرض، الذي يعني، تحديداً، أن من ساءَ ذوقُه فضَّل أبا تمام،[٦] يختم الآمدي ملاحظاته بعرض المنهج الذي ينوي تطبيقه:

---

[٥] الآمدي، **الموازنة** ١: ٣–٥.

[٦] بالنسبة إلى زعم الآمدي أنه يتخذ موقفاً محايداً تقف ملاحظات الطرابلسي ذات أهمية قصوى ومتبصرة:

وهكذا يثبت الآمدي تفوق البحتري على أبي تمام في غرض الأطلال بالرغم من تأكيده التزام الحياد. وبعيداً عن أن نضع سلامة طوية المؤلف موضع شك، إذ نجده مصراً على أن يحفظ للنقد صرامته في مجمل كتابه، نكتفي بأن نشير إلى أنه لم يستطع أن يواري تماماً رأيه الحقيقي. وإلى جانب ذلك فإننا لا نحتاج إلى أن ننتظر انتهاء الكتاب كي نتأول ميل الآمدي للبحتري، إذ يظهر هذا الميل في كل موضع من مؤلفه. وهو أمر نستطيع معه أن نقول. إن الآمدي كان ''بحتريًا'' مُتَفَتِّحاً. **ولقد كانَ بحتريًا بالضرورة لأنه من أنصار ''القديم''**. يجلهم، ويعتبر آثارهم نموذجاً، على المحدثين أن يحتذوه ويتخذوه قدوة. ثم إنه كان بحتريًا بعقده

فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم أحْكُمْ أنت حينئذٍ إن شئتَ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحَطْتَ علماً بالجيد والرديء.[٧]

مع ذلك، يبدو أن إخفاق الآمدي تحديداً في المقارنة بين البيتين أو القطعتين المتفقتين في الوزن والقافية وإعراب القافية هو نقطة الضعف الكبرى في الموازنة، بل في عموم النقد الأدبي العربي الكلاسيكي. ويعجب المرء كيف يمكن أن تكون هذه المقارنة ممكنة في الأبيات المفردة ناهيك عن القصائد الكاملة. ومن الواضح أن الآمدي نفسه تيقّن في النهاية من ''أن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد، وهي المرمى والغرض،'' من استحالة ذلك فتخلى عن المحاولة.[٨] p. 52

ولتحقيق الغرض من المناقشة الراهنة، سوف أتناول خمسة أقسام من الموازنة: (١) السرقة عند أبي تمام، (٢) أخطاء أبي تمام، (٣) البديع عند أبي تمام، (٤) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري–أي المقارنة بين بعض الأبيات والصور الشعرية عند كل منهما، و(٥) الموازنة بين القصائد الكاملة. وفي البداية تنبغي الإشارة إلى أن اختيار الآمدي لموضوعات موازنته النقدية، بالإضافة إلى محتويات كل قسم على حدة، يعكس مدى التأثير الواسع للنقاد السابقين عليه، ولا سيما ابن المعتز والصولي.

موازنته بين شاعرين محدثين اعتماداً على موضوع شعري عريق في القدم. ولقد كان بحتريًّا أيضاً بإفراطه في إعطاء القيمة المطلقة للشكل الفني، دونما اهتمام بالمضمون الذي ازدراه بشكل واضح وصريح. إننا لسنا أول من يلاحظ ''بحترية'' الآمدي، بل سبقنا إلى ذلك ابن رشيق الذي يشير إلى أن الآمدي في موازنته ''لم يقتصد في الثناء على البحتري'' (**العمدة** ١: ٢٣٣ [حسب الطبعة المشار إليها في الفصل السابق]) [التأكيد من صنعي].

(الطرابلسي، **نقد الشعر عند العرب**، ٩٤–٩٥، والترجمة العربية، ٩٤–٩٥). والنص في العمدة: ''وكان أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي يفضل ابتداءات البحتري جداً، وهو الذي وضع كتاب الموازنة والترجيح بين الطائيين، ونوّه فيه بالبحتري أعظمَ تنويه.''

[٧] الآمدي، **الموازنة** ١: ٦.

[٨] السابق ١: ٤٢٩.

السرقة عند أبي تمام

إن ملاحظات الآمدي الافتتاحية الخاصة بالسرقة تكشف من جهة عن المادة الشعرية الواسعة التي عرف عن أبي تمام أنه قد درسها، وأن بوسعه، من ثم، الإفادة منها في شعره، كما تكشف من جهة أخرى عن المفهوم العريض للسرقة الذي يقترح الآمدي الناقد تطبيقها على أبي تمام الشاعر:

كان أبو تمام مستهتراً بالشعر، مشغوفاً به. مشغولا مدة عمره بتبحره ودراسته. وله كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة. فمنها ''الاختيار القبائلي الأكبر'' اختار فيه من كل قبيلة قصيدةً، وقد مر على يديَّ هذا الاختيار. ومنها اختيارٌ آخر ترجمته القبائلي. اختار فيه قطعاً من محاسن أشعار القبائل، ولم يورد فيه كبيرَ شيء للشعراء المشهورين. ومنها: الاختيار الذي تلقط فيه محاسن شعراء الجاهلية والإسلام، وأخذ من كل قصيدة شيئاً حتى انتهى إلى إبراهيم بن هرمة، وهو اختيار مشهور معروف يعرف باختيار شعراء الفحول. ومنها اختيار تلقَّط فيه أشياء من أشعار المقلين والشعراء المغمورين غير المشهورين، وبَوَّبَه أبواباً، وصدره بما قيل في الشجاعة، وهو أشهر اختياراته، وأكثرها في أيدي الناس، ويلقب بالحماسة. ومنها اختيار المقطعات، وهو مُبَوَّب على ترتيب الحماسة، إلا أنه يذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين، وصدَّره بذكر الغزل، وقد قرأتُ هذا الاختيار، وتلقطت منه نُتَفاً وأبياتاً كثيرة، وليس بمشهور شهرةَ غيره. ومنها اختيار مجرد في أشعار المحدثين، وهو موجود في أيدي الناس، فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به، وجعله وُكْدَه، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه؛ وإنه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه، ولهذا ما أقول: **إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها**، على كثرتها. وأنا أذكر ما وقع إلي في كتب الناس من سرقاته، وما استنبطته أنا منها واستخرجته؛ فإن ظهرتُ بعد ذلك منها على شيء ألحقته بها، إن شاء الله.[٩] [التأكيد من صنعي]

p. 53

ولم يضع الآمدي تعريفاً محدداً لمصطلح 'السرقة'، وإنما يقول:

---

[٩] السابق ١: ٥٨-٥٩.

ووجدتُ ابن أبي طاهر قد خرَّج سرقات أبي تمام، فأصاب في بعضها، وأخطأ في البعض؛ لأنه خلط الخاصَّ من المعاني بالمشترك بين الناس: مما لا يكون مثله مسروقا.[10]

—مما يدل على أن استخدام الصور الشعرية التقليدية المعروفة لا يدخل، من وجهة نظر الآمدي، في باب السرقات. وإنما على النقيض من ذلك، يُوصَى الشاعر الذي ينشئ شعره داخل المعيار الكلاسيكي (الذي اصطلح على تسميته بعمود الشعر) بأن يستخدم مجموعة كاملة من الصور الشعرية النموذجية—بل لنا أن نتخذ عناوين قسم الموازنة لدى الآمدي، والذي يورد فيه الناقد المعاني الشعرية (الموتيفات) أو الصور الشعرية المعروفة التي سوف يقارن بين أبي تمام والبحتري على أساسها، مرجعاً للذخيرة المشتركة لتلك المعاني والصور بين الشعراء. لكن المشكلة، مع ذلك، هي كيف لنا أن نميز، في المدونة الشعرية العربية الكلاسيكية، بين القاسم المشترك من الصور والمعجم الشعري الخاص بكل شاعر. ولنفحص بعض الأمثلة التي يوردها الآمدي:

١- قال الكميت الأكبر، وهو الكميت بن ثعلبة:

فلا تُكْثِروا فيها الضَّجاج؛ فإنهُ   محا السيفُ ما قالَ ابنُ دارةَ أجْمعا

أخذه الطائي فقال:

السيف أصدق أنباء من الكتب

وذلك أن أهل التنجيم كانوا حكموا بأن المعتصم لا يفتح عمورية، وراسلته الروم: إنا نجد في كتبنا أن مدينتنا هذه لا تفتح إلا في وقت إدراك التين والعنب، وبيننا وبين ذلك الوقت شهورٌ يمنعك من المقام فيها البرد والثلج، فأبى أن ينصرف، وأكبَّ عليها حتى فتحها وأبطل ما قالوه، فلذلك قال الطائي: p. 54

السيفُ أصْدَقُ أنْباءً مِنَ الكُتُبِ   في حَدِّهِ الحدُّ بينَ الجِدِّ واللعبِ

وهو أحسن ابتداءاته.

٢- وقال النابغة يصف يوم الحرب:

تبدو كواكِبُهُ والشمسُ طالعةً   لا النورُ نورٌ ولا الإظلامُ إظلامُ

---

[10] السابق ١: ١١٢.

أخذه الطائي، فقال وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان في الحريق الذي وصفه فقال:

ضوءٌ من النار والظلماء عاكفةٌ وظلمةٌ من دخانٍ في ضُحًى شَحِبِ

فالشمسُ طالعةٌ من ذا، وقد أفلتْ والشمسُ واجبةٌ من ذا، ولم تَجِبِ[11]

إن البدء بمثلين مأخوذين من أشهر قصائد أبي تمام، أي مدح المعتصم بمناسبة فتح عمورية (رقم ٣ في ديوانه، انظر أدناه، الجزء الثاني، الفصل ٨) ، يدل على أن الآمدي يزمع طرح برهانه بطريقة درامية. بيد أن النتيجة جاءت مخيبة لخطته. ذلك أن اتهاماته لأبي تمام بالسرقة لا وزن لها أمام إبداع المفهوم والبنية والصور الشعرية التي تفرزها هذه القصيدة. ومن الواضح، في المثل الأول، أن الأمر لم يتعلق بالسرقة، وإنما بالتأثير الشعري، بل إن "الأصل" [في بيت الكميت أعلاه] يبدو شاحباً أمام روعة البيت الاستهلالي في قصيدة أبي تمام. وعلاوة على هذا، فإن هذا البيت يضع أساساً متيناً للموضوع الرئيس–أو التيمة– الذي يطوره الشاعر طوال القصيدة من أولها إلى آخرها فلا يمكن أن نعزله دون بقية القصيدة (انظر أدناه، الفصل ٨). وفي المثل الثاني يبدو الاقتباس أوضح والتشابه أقرب بين بيت النابغة وبيتَيْ أبي تمام، بيد أن الدور الغالب للطباق في الإطار العام لموضوع هذه القصيدة بكاملها يجعل مسألة اقتباس بيت واحد شيئاً جزئيًّا يفقد أهميته في ظل السياق الكلي للقصيدة. وهكذا يتضح حتى الآن p. 55 ومن المثلين الأولين أن إثبات السرقة تأسيساً على التشابه بين أبيات منفصلة ليس منهجاً صالحاً للتمييز بين الأصيل المبدع والمقلد السارق من الشعراء. وفي ضوء هذا، فإن المثلين التاليين لا يدلان على شيء سوى أن الشاعر أخذ فحسب بيتين من شاعر آخر دون أن يخبرنا شيئاً عن طبيعة القصيدة التي يجيئان منها، أو عن عمل الشاعر في مجمله:

٥– وقال الأعشى:

وأرى الغواني لا يُواصِلْنَ امرأً فَقَدَ الشَّبابَ، وقد يَصِلْنَ الأمْرَدا

فأخذ الطائي المعنى وألطفه، فقال:

---

[11] السابق ١: ٥٩–٦٠.

أحلى الرجال من النساء مواقعاً   من كان أشبهَهُم بهنَّ خدودا

٦- وقال البعيث الحنفي:

وإنا لنعطي المَشْرَفِيَّةَ حقَّها   فتَقْطَعُ في أيمانِنا وتُقَطَّعُ

فقال الطائي:

فما كنتَ إلا السيفَ لاقَى ضَرِيبَةً   فَقَطَّعَها ثمَّ انْثَنَى فتَقَطَّعَا[١٢]

وتكشف الأمثلة الأخرى التي يوردها الآمدي للسرقة عن خلل في منطقه. ففي المثل التالي لا نجد أن أبا تمام قد أضاف فحسب إلى معنى البيت الذي اتهم بسرقته، وإنما يذكر الآمدي ثلاثة شعراء استخدموا البيت 'المسروق' قبل أبي تمام—مما يدلُّ في حد ذاته على أنه من المعاني المشتركة بين الشعراء:

١٣- وقال مسلم بن الوليد:

قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عاداتٍ وَثِقْنَ بها   فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ في كُلِّ مُرْتَحَلِ

أخذه الطائي فقال:

وَقَد ظُلِّلَت عِقبانُ أَعلامِهِ ضُحىً   بِعِقبانِ طَيرٍ في الدِماءِ نَواهِلِ

أَقامَت مَعَ الراياتِ حَتّى كَأَنَّها   مِنَ الجَيشِ إِلّا أَنَّها لَم تُقاتِلِ

فأتى في المعنى زيادةً، وفي قوله: ''إلا أنها لم تقاتل'' وجاء به في بيتين. ... ... p. 56

وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى، فأول من سبق إليه الأفوه الأَوْديّ، وذلك قوله:

وَتَرى الطَيرَ عَلى آثارِنا   رَأيَ عَينٍ ثِقَةً أَن سَتُمارُ

فتبعه النابغة فقال:

إِذا ما غَزَوا بِالجَيشِ حَلَّقَ فَوقَهُم   عَصائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ

جَوانِحُ قَد أَيقَنَّ أَنَّ قَبيلَهُ   إِذا ما اِلتَقى الجَمعانِ أَوَّلُ غالِبِ

فأخذه حُمَيد بن ثور فقال يصف الذئب:

إِذا ما غَدا يَوماً رَأَيتَ غَيايَةً   مِنَ الطَيرِ يَنظُرنَ الَّذي هُوَ صانِعُ

وقال أبو نواس:

تَتَأَيّا الطَيرُ غُدوَتَهُ   ثِقَةً بِالشِبعِ مِن جَزَرِهْ

---

[١٢] السابق ١: ٦١. أخذت برواية الديوان (رقم ١٩٧)، وذلك في كلمة 'كنتَ' وهو ما يتناسب مع طبيعة المرثية التي ورد فيها البيت.

تتأيا أي: تتعمَّد وتقصد.[13]

كذلك من الواضح أن الآمدي يناقض نفسه في المثال التالي، الذي يورد فيه ثلاثة مصادر محتملة لبيت أبي تمام "المسروق." وبالتأكيد إذا كانت الصلة بين الأصل والصورة مشكوكاً فيها هذا الشك فإن القول بالسرقة في هذه الحالة ليس مقنعاً بالمرة:[14]

p. 57

١٥- وقال مسلم بن الوليد:

فَلَمّا اِنتَضى اللَيلُ الصَباحَ وَصَلتَهُ   بِحاشِيَةٍ مِن لونِهِ المُتَوَرِّدِ

أخذه أبو تمام فقال:

حُطَّت إلى قُبَّةِ الإِسلامِ أَرحُلُهُ   وَالشَمسُ قَد نَفَضَت وَرساً عَلى الأُصُلِ

أو أخذه من قول النمري:

أجدَّ ولَمَّا يجمعِ الليلُ شمله   فما حلَّ إلا وهو وردُ المغاربِ

هذا ما ذكره ابن المنجم، والذي أظنه أنه أخذه من قول الآخر:

والشمس صفراء كلون الورس[15]

وفي مثل آخر يتضح من قول الآمدي نفسه أن ما يسميه سرقة ليس سرقة صرفاً، بل تصحيحاً وتطويراً لصورة شعرية لأحد الشعراء السابقين:

٢٢- وقال مسلم بن الوليد في الحجاب، فأخطأ في المعنى:

كَذلِكَ الغَيثُ يُرجى في تَحَجُّبِهِ   حَتّى يُرى مُسفِراً عَن وابِلِ المَطَرِ

أخذه أبو تمام فقال:

لَيسَ الحِجابُ بِمُقصٍ مِنكَ لي أَمَلاً   إِنَّ السَماءَ تُرَجّى حينَ تَحتَجِبُ

---

[13] الآمدي، **الموازنة** ١: ٦٥-٦٧. [حق هذا المثال أن يكون رقم ١٣ ولكنه كتب في كتاب الآمدي ١٢ خطأً وقد تداركت المؤلفة الخطأ فأوردته في الأصل برقم ١٣-المترجم].

[14] وقد لاحظ الربداوي في هذا السياق:

أقول ليس هذا بغريب أن يجتهد كل ناقد في تخريج السرقة، ويختلف الناقدان في الأصل المسروق. ولكن الغريب أن يناقض الناقد الواحد نفسه فيعزو سرقة البيت تارة للشاعر الفلاني وأخرى لشاعر آخر غيره، وكأنه قد نسي العزو الأول، كما فعل الآمدي في نقده لبعض سرقات أبي تمام وهذا يدل على أن مشكلة السرقة ليست قاطعة ولا نهائية. (الربداوي. **الحركة النقدية**، ٢٢٢-٢٢٣).

[15] الآمدي، **الموازنة** ١: ٦٧-٦٨.

إلا أن لبيت أبي تمام وجهاً من الصواب،...[١٦]

وهكذا فإن تمحيص هذا العدد القليل من الـ ١١٩[١٧] مثالاً للسرقة التي أوردها الآمدي يكشف النقاب عن عدم قدرة الناقد العربي على تناول قضية صلة الشاعر بأسلافه الشعراء، أي بالتقليد الشعري الموروث.[١٨] فما تدل عليه هذه الأمثلة ليس السرقة وإنما الطرق المختلفة التي يستغل الشاعر بها ذلك الموروث، ناسجاً بعض خيوطه في نسيجه الشعري الخاص ومدمجاً ذلك بالتالي في مدونة موسعة من التقليد الشعري. فلم ينجح الآمدي في إثبات تهمة السرقة على أبي تمام وإنما هو على العكس من ذلك قد وثّق المدى الواسع للمادة الشعرية التي تأثر بها الشاعر والطرق المختلفة التي استوعب بها أبو تمام هذه المادة في شعره. إن قصور الناقد عن فحص الأبيات المفردة في السياق الكلي للقصيدة التي وردت فيها حال بينه وبين إدراك عدم أهمية تهمة السرقة في سياق مفهوم أبي تمام الجديد والأصيل لشكل القصيدة. وعلاوة على ذلك، فإن حصر الناقد مناقشته في أبيات مفردة معزولة السياق سواء بالنسبة إلى صاحبها الأصلي أو للمتهم بسرقتها قد حجب عنه إمكانية إدراك التأثير الشعري الحقيقي لشاعر على آخر. p. 58

أخطاء أبي تمام

إن الآمدي نفسه ينتهي إلى الشك في جدوى مسألة السرقة وهو ما تشي به ملاحظاته في بداية تناوله لأخطاء أبي تمام. ويعكس هذا القسم من الموازنة، أيضاً، النقد المحافظ والذي قد أصبح آنذاك تقليديًا لأبي تمام وقد رأيناه من قبل عند ابن المعتز:

---

[١٦] السابق ١ : ٧١.

[١٧] [العدد الوارد في الموازنة هو ١٢٠ وآخر مثل من الرجز، انظر ص١١١–المترجم].

[١٨] يتتبع جوستاف إي. فون جرونيباوم تاريخ مفهوم السرقة في ''مفهوم السرقة في النظرية العربية.'' انظر:
Gustave E. von Grunebaum, "The Concept of Plagiarism in Arabic Theory," *Journal of Near Eastern Studies* 3 (1945): 234-53.
ويقدم ولفهارت هاينركس تحليلاً يلقي الضوء على تناول الآمدي للسرقة في شعر المتنبي، مع ملاحظة خاصة بغياب للحس التاريخي. وهو، مع ذلك، يلاحظ أن بعض أمثلة الآمدي تكشف عن نوع من الفهم التاريخي. انظر هاينركس، ''النظرية الأدبية،'' ٥٢–٦٨.

ومع هذا فلم أرَ المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه، لأنه باب ما يَعْرَى منه أحدٌ من الشعراء إلا القليل، بل الذي وجدتهم يعيبونه كثرة خطائه وإخلاله وإحالاته، وأغاليطه في المعاني والألفاظ. وتأملت الأسباب التي أدَّته إلى ذلك، فإذا هي ما رواه أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح في كتاب "الورقة" عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن محمد الطائي أن أبا تمام يريد البديعَ فيخرج إلى المحال. وهذا نحو ما قاله أبو العباس عبد الله بن المعتز بالله في كتابه الذي ذكر فيه البديع.

وكذلك ما رواه محمد بن داود عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن أبيه: أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام تبعه فسلك في البديع مذهبه فتحير فيه. كأنهم يريدون إغراقَه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها، حتى صار كثيرٌ مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل. ... p. 59

وأفرط المتعصبون له في تفضيله، وقدموه على من هو فوقه من أجل جيده، وسامحوه في رديئه، وتجاوزوا له عن خطائه وتأولوا له التأول البعيد فيه، وقابل المنحرفون عنه إفراطاً بإفراط فبخسوه حقه، واطرحوا إحسانه، ونَعَوا سيئاته، وقدموا عليه مَن هو دونه. وتجاوز بعضهم ذلك إلى القدح في الجيد من شعره، وطعن فيما لا مطعن عليه فيه، واحتجَّ بما لا تقوم حجة به، ولم يقنع بذلك مذاكرة ولا قولاً حتى ألف فيه كتاباً، وهو أبو العباس: أحمد بن عبيد الله بن محمد بن عمار القطربلي المعروف بالعزيز، ثم ما علمته وضع يده من غلطه وخطائه إلا على أبيات يسيرة، ولم يُقم على ذلك الحجة، ولم يهتدِ لشرح العلة، ولم يتجاوز فيما نعاه بعدها عليه الأبياتَ التي تتضمن بعيد الاستعارة وهجين اللفظ. وقد بينت غلطه فيما أنكر عليه من الصواب في جزء مفرد إن أحَبَّ القارئ له أن يجعله من جملة بهذا الكتاب ويصِلَه بأجزائه فَعَلَ ذلك إن شاء الله تعالى: فإن الذي تضمَّن يدخل في محاسن أبي تمام التي ذكرتُ أني أختم كتابي هذا بها وبمحاسن البحتري.

وأنا أذكر ما غلط فيه أبو تمام من المعاني والألفاظ، مما أخذته من أفواه الرجال وأهل العلم بالشعر عند المذاكرة و المفاوضة، وما استخرجته أنا من ذلك

واستنبطته، بعد أن أسقطت منه كلَّ ما احتمل التأويل، ودخل تحت المجاز، ولاحَتْ له أدنى علة.[19] [التأكيد من صنعي]

يوضح هذا المقطع بما لا يدع مجالاً للشك أن الآمدي قد قبل المفهوم السائد للبديع، كما صاغه ابن المعتز. فبالنسبة إليه، يسرف أبو تمام في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، ويسرف في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها. ومما يلفت النظر حقًّا هو أن الآمدي قد أسقط من حسابه ذلك الجانب بالتحديد الذي عددناه العامل الجوهري في شعر البديع: ''كلَّ ما احتمل التأويل، ودخل تحت المجاز.'' إن أطروحة الدراسة الراهنة هي أن القصيدة بكاملها في أسلوب البديع لا يمكن فهمها إلا من خلال التأويل أو أنها، في المقابل، تندرج تحت المجاز. وهكذا فإن يكن الآمدي قد أنكر أساس أشعار أبي تمام، فلا يُتَوَقَّعُ إلا أن يفشل في فهمها.

وإذا أمعنا النظر في الأمثلة الشعرية التي أفردها الآمدي لأخطاء أبي تمام استطعنا أن نضع أيدينا على الأوجه التي استنكرها التقليديون، إن لم تكن قد اعتدت على التقليد الشعري نفسه. وقد قسمت الخمسة والأربعين مثالاً التي أوردها الآمدي إلى ثلاث مجموعات، ومن كل مجموعة سنتناول بالدرس بضعة نماذج:

١) أقل الأخطاء إثارة للجدل التي يتهم فيها الآمدي أبا تمام هي أخطاء واقعية بسيطة عن الموضوعات التقليدية في الشعر التي كانت قد بعد الزمن بها كثيراً عن الحياة المدنية العباسية، مثل الجوانب المختلفة للحياة البدوية، مما يرد في القصيدة الجاهلية من ذكر لنبات وحيوان في الجزيرة العربية. فيورد الآمدي المثال التالي: p. 60

[19] الآمدي، الموازنة ١: ١٣٨-١٤١. [حذفت المؤلفة هذه العبارات في الأصل ونثبتها هنا للفائدة في تمام بيان وجهة نظر الآمدي: ''ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس، ولو كان أخذَ عفوَ هذه الأشياء ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود، وأورد من الاستعارات ما قرُب وحسن، ولم يُفْحِش، واقتصر من القول على ما كان محذوًا على حَذْوِ الشعراء المحسنين- ليسلم من هذه الأشياء التي تُهَجِّن الشعر وتذهب بمائه ورونقه، ولعل ذلك أن يكون ثلثَ شعره أو أكثر منه-لظننته كان يتقدّم عند أهل العلم بالشعر أكثرَ الشعراء المتأخرين، وكان قليله حينئذٍ يقوم مقامَ كثير غيره، لما فيه من لطيف المعاني ومستغرَب الأوصاف، لكنه شَرِهَ إلى إيراد كل ما جاش به خاطره ولَجْلَجَهُ فكرُه، فخلَط الجيدَ بالرديء، والعينَ النادر بالرَّذل الساقط، والصوابَ بالخطأ''-المترجم].

أنكر أبو العباس: أحمد بن عبيد الله على أبي تمام قوله:

هادِيهِ جِذْعٌ مِنَ الأراكِ، وما تحت الصَّلا مِنْهُ صَخْرَةٌ جَلْسُ

وقال: هذا من بعيد خطائه أن شبَّه عنق الفرس بالجذع، ثم قال "جذع من الأراك" ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً؟ أو تشبه بها أعناق الخيل!

وأخطأ أبو العباس في إنكاره على أبي تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع، وتلك عادة العرب، وهو في أشعارها أكثر من أن يحصى، ...

وأصاب أبو العباس في إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعاً، وإن لم يلخص المعنى؛ لأن عيدان الأراك لا تَغْلُظُ حتى تصير كالجذوع، ولا تقاربها.[٢٠]

من الواضح أن أبا تمام لم يكن يعرف أن شجرة الأراك شجرة كبيرة ذات أشواك وأغصان دقيقة تستخدم سواكاً؛ وهكذا ليس فيها ما يمكن استخدامه تشبيهاً بجذع النخلة، أو ما يمكن استخدامه استعارةً لعنق فرس غليظ. وفي مثال آخر يتهم الآمدي أبا تمام بالجهل فيما يتعلق بدقائق علم الخيول:

ومن خطائه:

وَاكتَسَــت ضُــمَّرُ الجيــادِ المَــذاكي مِن لِباسِ الهَيجا دَماً وَحَميما

في مَكَــرٍّ تَلوكُهــا الحَــربُ فيــهِ وَهــيَ مُقَــوَّرَةٌ تَلــوكُ الشَــكيما

وهذا معنى قبيح جداً: أن جعل الحرب تلوك الخيل، من أجل قوله "تلوك الشكيما". و"تلوك الشكيما" أيضا ههنا خطأ؛ لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المكر وحومة الحرب، وإنما تفعل ذلك و اقفة لا مكرَّ لها.

فإن قيل: إنما أراد أن الحرب تلوكها كما تلوك هي الشكيم.

قيل: هذا تشبيه، وليس في لفظ البيت عليه دليل، وألفاظ التشبيه معروفة، وإنما طرح أبا تمام في هذا قلةُ خبره بأمر الخيل، ألا ترى إلى قول النابغة:

p. 61

خيلٌ صِيامٌ، وخيلٌ غير صائمةٍ تَحتَ العَجَاجِ، وخيلٌ تَعْلُكُ اللُّجُما

[٢٠] السابق ١: ١٤١-١٤٢. [وفي هامش الموازنة: هاديه: عنقه، والعرب تشبه هوادي الخيل بجذوع النخل، وإنما اختار الطائي جذع الأراك لأنه أملس. والصلا: واحد الصلوين وهما عظمان يكتنفان الذنب. وصخرة جلس: أي صلبة ثقيلة—المترجم].

والصيام ههنا القيام: أي خيل واقفة مستغنى عنها لكثرة خيلهم فهي واقفة وخيل تحت العجاج في الحرب، وخيل تعلك اللجما، قد أسرجت وألجمت، وأعِدَّت للحرب."[21]

تتمركز المشكلة هنا حول كلمة 'مَكَرّ' التي من الواضح أن الآمدي يفهمها بمعنى 'الهجوم' ومن ثم يستنتج أن الصورة الشعرية التي ينجزها أبو تمام ليست سليمة لأن الخيل لا تعض على الشكيمة وهي تهاجم. ومع ذلك، فالمعنى الأصلي للفعل 'كَرَّ' هو الرجوع للقتال بعد فرار وذهاب في حركة سريعة، ومن ثم فهو يتضمن إحكام الشكيمة ثم الالتفاف بالفرس للهجوم مرة أخرى. فلا سبيل إذن إلى القول إن الفرس الملهوف على القتال يمكن أن يعض على الشكيمة. وعلاوة على هذا، فكلمة 'مكر' اسم مكان يمكن أن يعني ببساطة ميدان الحرب، أو على نحو أكثر دقة المكان الذي يعود إليه الفرسان مرة بعد أخرى للقتال والكر والفر.[22]

بالنسبة إلى تفسير شطر البيت الأول، يمكن أن نفهم 'تلوك' بطريقتين. الأولى أن شدائد الحرب تأكل الخيل، أي تتغذى على لحمها وشحمها، ولا تتركها إلا نحيلة هزيلة ('مقورة' في الشطر الثاني). والأخرى، والتي يذكرها الآمدي، أن الحرب مجسدة كأنها تلوك الخيل كما تلوك هي الشكيم متحفزة. ويرى الآمدي أن يختار بين التفسيرين فيقبل الأول ويرفض الآخر، في حين أن النقطة الرئيسة في البيت هي بالتحديد التلاعب بين ''تلوك'' المجازية في الشطر الأول و''تلوك'' الحقيقية في الشطر الثاني. وهكذا لا يفهم البيت إلا عن طريق التأويل. إن خطأ الآمدي الرئيس، كما توقعنا من قبل، يكمن في تصوره أنه يستطيع أن يسقط الأبيات المجازية من مناقشته ويحصر النقاش في أبيات حرفية المعنى.

---

[21] السابق ١: ٢٤٣.

[22] [انظر لسان العرب، 'كرر': ''الكر: الرجوع. ... وكَرَّ على العدوّ يَكُرُّ؛ ورجل كَرَّار ومِكَرّ، وكذلك الفرس. ... ... والمَكَرُّ، بالفتح: موضع الحرب. وفرس مِكَرٌّ مِفَرٌّ إذا كان مؤدَّباً طيِّعاً خفيفاً، إذا كُرَّ كَرّ، وإذا أراد راكبه الفِرارَ عليه فَرّ به. الجوهري: وفرس مِكَرٌّ يصلح للكَرّ والحملة ''–المترجم].

يوضح المثل الأخير من هذه المجموعة نقطة مهمة، هي أن الشاعر يتناول الحياة والحيوان في شعر البادية ولا يتناول حياة البادية وحيوانها في حد ذاتها. ولو كان الآمدي قد فطن إلى هذه الحقيقة لما تعجّل في إدانة البيت التالي حيث ترجح قوة الصورة الشعرية أي قصور في الإلمام بدقائق أمور الحيوان: p. 62

ومن خطائه قوله:

وَقَد ظُلِّلَت عِقبانُ أعلامِهِ ضُحىً   بِعِقبانِ طَيرٍ في الدِماءِ نَواهِلِ

نواهل من النهل، وهو الشرب الأول. والعَلَلُ: الشرب بعد الشرب. والعقبان وسائر جوارح الطير لا تشرب الدماء، وإنما تأكل اللحوم.[٢٣]

وكما هو الحال في المثال السابق، فإن الناقد قد تورط، لشديد حرصه على استعراض ثقافته في فقه اللغة وعلم الحيوان، في مناقشات ومجادلات تحجب عنه أية بصيرة أدبية. إن الصور المألوفة في شعر الأخذ بالثأر وشعر الحرب هي التي تصور السيوف والرماح تروي عطشها بدماء القتلى وتصور الطير الجوارح تلتهم جثثهم. وقد ذهبت في مقام آخر إلى أنه على نحو ما تكون 'السيوف والرماح' المجسدة وهي تشرب من دم الأعداء تعبيراً عن رجال القوم المنتقمين لثأرهم، فكذلك أيضاً الطير الجوارح الآكلة من الجيفة تكون تعبيراً رمزيًا عن أرواح الموتى المطلولة دماؤهم وهي تطفئ ظمأها للانتقام. ويمكن أن تفهم هذه الصورة أيضاً من جهة جمع الشاعر بين الطائر الجارح في ميدان الحرب والصورة المعروفة لروح صاحبها المطلولة الدم التي تتخذ شكل بومة تصيح ''اسقوني'' حتى تروى بدم الثأر. ومن خلال الاستبدال المجازي هذا للطير الجوارح بالرماح —أو البوم— يكشف أبو تمام عن المغزى الرمزي المشترك بين الصورتين التقليديتين.[٢٤] ومرة أخرى، فات الآمدي إدراك معنى الصورة بسبب عدم وعيه —أو إنكاره— أنها صورة مجازية، وليست حرفية أو وصفية صرفاً.

---

[٢٣] السابق ١: ٢٥٥. أثبت رواية الآمدي للبيت، السابق ١: ٦٥، ورواية ديوان أبي تمام ٣: ٨٢.

[٢٤] انظر س. ستيتكيفيتش، ''رثاء تأبط شرًا،'' و''عناصر الطقوس والتضحية.'' وفي الحقيقة فإن استبدال أبي تمام للطير الجوارح بالرماح يدعم المناقشة المقدمة في هاتين المقالتين. [انظر كذلك سوزان ستيتكيفيتش، الصم الخوالد، الفصل الثاني:

٢) المجموعة الثانية من الأخطاء التي يمكن استخلاصها من أمثلة الآمدي أخطاء لغوية. وكما هو الأمر في المجموعة الأولى، نجد هنا أيضاً أن اهتمام الناقد الصرف بالمسائل اللغوية تحول دونه ورؤية الأوجه الشعرية أو الأدبية التي هي في الغالب مفتاح الفهم السليم للصور الشعرية التي ينجزها أبو تمام. وتضم هذه المجموعة الأمثلة التي p. 63 يتهم فيها الآمدي أبا تمام بسوء استعمال مفردات معينة جهلاً بمعانيها:

ومما أخطأ فيه الطائي البيت الذي بعد قوله:

مِـنَ الهيـفِ لَـو أَنَّ الخَلاخِـلَ صُـيِّرَت ... لَهـا وُشُـحاً جالَـت عَلَيهـا الخَلاخِـلُ

وهو قوله:

مَهـا الـوَحشِ إِلّـا أَنَّ هاتـا أَوانِـسٌ ... قَنـا الخَـطِّ إِلّـا أَنَّ تِلـكَ ذَوابِـلُ

وإنما قيل للرماح ''ذوابل'' للينها وتثنيها، فنفى ذلك عن قدود النساء التي من أكمل أوصافها التثني واللين والانعطاف، كما قال تميم بن أُبَيٍّ بن مقبل:

يَهْـزُزْنَ لِلْمَشْـيِ أوصـالاً مُنَعَّمَـةً ... هَـزَّ الجَنُـوبِ ضُـحىً عِيـدَانَ يَبْرِينَـا

أَوْ كَـاهْتِزَازِ رُدَيْنِـيٍّ تَذَاوَقَـهُ ... أَيْـدِي التِّجَـارِ فَـزَادُوا مَتْنَـهُ لِينَـا[٢٥]

ومع ذلك، فإن تحليل اشتقاق 'ذوابل' يكشف عن أن معرفة الشاعر بفقه اللغة في هذه الحالة تفوق معرفة الناقد. فالمعنى الأصلي لـ'ذابل' ليس، كما يزعم الآمدي، اللين والتثني والانعطاف، وإنما هو اليبس والهزال والجفاف. والكلمة مستخدمة كذلك نعتاً للقناة أو قصبة الرمح، بمعنى القصبة النحيلة الصلبة الرقيقة اللاصق بها قشر[٢٦]. ومن ثم فإن 'ذوابل' مستخدمة هنا ببساطة بمعنى الرماح. فالآمدي من ثم يفترض خطأً أن أبا تمام يناقض التشبيه التقليدي للعذارى الهيف بالقنا اللينة المطواعة، إلا أنه في الحقيقة

Suzanne Pinckney Stetkevych, *the Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993)].

[٢٥] الآمدي، **الموازنة** ١: ١٥٧–١٥٨.

[٢٦] [انظر الصاحب بن عباد، **المحيط في اللغة** (ذ–ب–ل): 'ذبل': ''والذّابلُ من أسْمَاءِ القَنَا: الدَّقِيْقُ''، والزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس** (ذ–ب–ل): 'ذبل': وقَنىً ذَابِلٌ: رَقِيقٌ لاصِقٌ باللِّيطِ'' وابن منظور، **لسان العرب** (ذ–ب–ل): ''ذَبَلَ النباتُ والغُصن والإنسان يَذْبُل ذَبْلاً وذبُولاً: دَقَّ بعد الرِّيِّ، فهو ذابل، أي ذوى، وكذلك ذَبُلَ، بالضم. وقَناً ذابل: دقيق لاصق اللِّيطِ، والجمع ذُبَّلٌ وذُبُلٌ''–المترجم].

يؤكدها. وذلك أنه يلعب بالمعنى المزدوج للكلمة: المعنى المبتذل المجازي لـ"القناة" والمعنى الحرفي الأصلي، أي قشرة القصبة الرقيقة الجافة التي تليط بها أي تلزق. وهكذا يقرر أن الأوانس مثل القنا في قوامهن، إلا أن القنا "ذوابل." أما الأوانس فتوصف، كما نعرف، وصفاً تقليديًّا بالطراوة والغضة. ومرة أخرى، حالَ إنكار الناقد التأويل والمجاز بينه وبين فهم بيت الشعر.

وفي مثال آخر نجد أن شغف الناقد بالمسائل اللغوية وانصرافه عن التأويل والمجاز يحجب عنه الفطنة إلى مقصد الشاعر:

p. 64

ومن خطائه أيضاً في وصف الربع وساكنه قوله:

قَد كُنتَ مَعهوداً بِأَحسَنِ ساكِنٍ ... ثاوٍ وَأَحسَنِ دِمنَةٍ وَرُسومِ

والربع لا يكون رسماً إلا إذا فارقه ساكنوه. لأن الرسم هو الأثر الباقي بعد ساكنه، والصواب قول البحتري:

يا مَغانِيَ الأَحبابِ صِرْتِ رُسوما ... وَغَدا الدَهرُ فيكِ عِندي مَلُوما

وقال امرؤ القيس:

وهل عندَ رَسْمٍ دارسٍ مِنْ مُعَوَّلِ؟

قال ذلك لأن الرسم يكون دارساً وغير دارس. وقال:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَعِرفانِ ... وَرَسمٍ عَفَتْ آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ[٢٧]

إن المشكلة هنا هي مشكلة التقابل بين المعنى الحرفي والمقصد الشعري. فبالنسبة إلى الشاعر، تعد حالة السكنى بالمكان مؤقتة وسريعة الزوال. فالربع أو مكان إقامة البدو لا يذكر أبداً في النسيب وهو مسكون بأصحابه. وبدلاً من ذلك، بالنسبة إلى الشاعر فإن كلّ ربع هو في النهاية وبشكل جوهري هو ربع خالٍ أو مهجور. وهذا بالتالي يثير ذكرى المحبوبة التي أقامت فيه ذات يوم أو في غيره، وهو الآن بالمثل مكان مهجور. لهذا فإن الطلل، في العُرْف الأدبي، أي الآثار غير الواضحة التي توجد حيث أقامت محبوبة الشاعر وأهلها ذات يوم، يكون مقدَّماً على الربع المسكون. وهكذا فإن تشخيص أبي تمام لبقايا وآثار الذين كان يسكنون في الربع تماماً كما فعلت المحبوبة وأهلها، هو، في

---

[٢٧] الآمدي، الموازنة ١: ٢١٦.

سياق التقليد الأدبي العربي، صورة قوية وكاشفة. فأساس بيت أبي تمام هذا هو التوازي بين السكان البشر–أي المحبوبة وقومها من جهة وبين الدمن والرسوم–أثر الربع من جهة أخرى، حتى تصبح الدمن والرسوم 'تسكن' الدار سكناً مجازيًّا. فيضم هذا التوازي التناقض بين الدار المعمورة والدار المهجورة–هذا التناقض الزمني الذي تنبثق منه القصيدة. كما تجسد حالة الشاعر النفسانية حيث تبعث الدمن والرسوم ذكرى المحبوبة وقومها. ولذلك–حسب منطق شعري غير قابل للتفنيد–لَمَّا كان سكان هذه الدار أحسن السكان فإن دمنها ورسومها هي أحسن الدمن والرسوم. وهكذا من خلال هذا التوازي البسيط قد شرح لنا أبو تمام العملية النفسانية والشعرية التي تكمن وراء الصورة التقليدية للوقوف على الأطلال.[٢٨]

p. 65

وفي المثال التالي نتبين كيف أن انشغال الناقد بالمسائل اللغوية على حساب الأبعاد الشعرية قد ضلَّله مرة أخرى:

ومن خطائه قوله يذكر سير الإبل:

كَالأرحَبِيِّ المُذكَّى سَيرُهُ المَرَطى　　　وَالوَخدُ وَالمَلعُ وَالتَقريبُ وَالخَبَبُ

فالأرحبي من الإبل: منسوبٌ إلى أرحب، وهي من همدان تنسب إليهم النجائب، والمذكى: الذي قد انتهى في سنه وقوته، والمرطى: من عدو الخيل فوق التقريب ودون الإهذاب، والوخد: الاهتزاز في السير مثل وخد النعام، والملع: من سير الإبل السريع، والتقريب: من عدو الخيل معروفٌ، والخبب: دونه. وليس التقريب من عدو الإبل، وهو في هذا الوصف مخطئ؛ وقد يكون التقريب لأجناسٍ من الحيوان،

[٢٨] [جمعتُ هنا بين الفقرة الأساسية في الكتاب تعليقاً على بيت أبي تمام ''قد كنت معهوداً ... البيت'' والفقرة المصححة من ترجمة أحمد عتمان المشار إليها في الهامش الأول من هذا الفصل. ويمكن أن أضيف هنا أن الشاعر الجاهلي في النسيب كان يستخدم الكلمات الأساسية التي تجمع في معانيها بين حالتها الحرفية ''الواقعية'' وحالتها الشعرية التي غالباً ما تبدو متناقضة مع الحالة الأولى مثل 'الربع' و'الأطلال' و'الظعائن' وغيرها. فـ'الطلل'' مثلاً يعني المكان الذي يجتمع فيه القوم للحديث والطعام، ولكنه لا يرد في النسيب الجاهلي إلا بمعنى المكان المهجور الذي لا يسكنه أحد. وأبو تمام الشاعر العباسي يفهم ذلك جيداً عندما يجمع بين المعنيين بطريقة شعرية متميزة فيصبح الطلل، مثلاً، 'طلل الجميع' وليس 'طلله' وحده–المترجم].

ولا يكون للإبل، فإنا ما رأينا بعيراً قط يقرب تقريب الفرس، والمرطى أيضاً: من عدو الخيل، ولم أره في أوصاف سير الإبل ولا عدوها.[29]

يُعَدُّ كلام الآمدي من وجهة النظر اللغوية الصرف صحيحاً لا غبار عليه. ولكن الذي لم يفطن إليه الآمدي هو أن هذا الخلط الشاذ بين عدو الخيل ومشي الجمال هو على وجه التحديد ما يقصد إليه الشاعر. ذلك أنه لا يصف الجمل بل يصف الوزير الشاعر الزيات (ت ٢٣٣ هـ)[30] الذي قيلت فيه هذه القصيدة، والذي تمثل قدرته الفائقة على شغل مناصب سياسية عديدة موضوع البيت السابق على البيت الذي يهاجمه الآمدي وهو:

وَزيرُ حَقٍّ وَوالي شُرطَةٍ وَرَحى ديوانِ مُلكٍ وَشيعِيٌّ وَمُحتَسِبُ

ويمتدُّ تشبيه الجمل إلى البيت التالي الذي يوصف فيه الوزير الخبير، الذي ترك أثره على التاريخ ومن ثم تأثر به، بأنه جَمَلٌ مُسِنٌّ:

عَودٌ تُساجِلُهُ أَيّامُهُ فَبِها مِن مَسِّهِ وَبِهِ مِن مَسِّها جُلَبُ[31]

p. 66

باختصار، مرة أخرى فإن المعنى المقصود للبيت معنى مجازيٌّ، والتناول الحرفي للناقد يصبح تناولاً لا ثمرة له.

أما المثال الأخير في هذه المجموعة من الأخطاء اللغوية فيجسد الموقف العقلي المحافظ للناقد في رفضه استخدام القياس الصرفي وفي عجزه مرة أخرى عن إدراك المغزى الشعري الذي يرمي إليه أبو تمام:

ومن خطائه قوله:

جَلَّيتَ وَالمَوتُ مُبدٍ حُرَّ صَفحَتِهِ وَقَد تَفَرعَنَ في أَوصالِهِ الأَجَلُ

وقوله ‘‘وقد تفرعن في أفعاله الأجل’’ معنى في غاية الركاكة والسخافة، وهو من ألفاظ العامة. وما زال الناس يعيبونه به، ويقولون: اشتق للأجل الذي هو مطلٌ على

---

[29] السابق ١: ٢٣٧–٢٣٨.

[30] سزكين، الشعر، ٥٧٦–٥٧٧. [والطبعة العربية المشار إليها أعلاه، ١٥٨–١٥٩–المترجم].

[31] القصيدة ١٨؛ ديوان أبي تمام ١: ٢٤٧–٢٤٨.

كل النفوس فعلاً من اسم فرعون، وقد أتى الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان في الدنيا.[٣٢]

وهكذا فإن الآمدي ومن ينتقدون شعر أبي تمام يعيبونه قائلين إنه لتعزيز قوة الموت القاهرة ('الأجل' أي لحظة الموت، أو العمر المقدر للإنسان) قد أخطأ في بناء استعارته على شيء أقل قوةً من الموت. ومن ثم فإن الاستعارة غير سليمة. بيد أن أبا تمام لا يهدف بهذه الصورة الشعرية إلى تعزيز قوة الموت المطلقة المجردة، بل إلى تشخيص هذه القوة في مفردات تمكننا من ملامستها وإدراكها بصورة أكثر حميمية وهو ما نجح فيه الشاعر عندما وصف الموت من خلال قسوة فرعون وطغيانه وبطشه. واللافت للنظر في هذا المثال هو رد فعل الآمدي على استخدام أبي تمام للفعل 'تفرعن' المشتق من الاسم 'فرعون'. واستخدام القياس الصرفي هذا في تكوين مفردات جديدة لا يقتصر على أبي تمام بل يوجد، كما يلاحظ الآمدي نفسه، في لغة العامة. إن لظهور مثل هذه المفردات في شعر البديع، مع ذلك. مغزًى أبعد، ذلك أنه يشهد على العلاقة المتينة بين هذا الأسلوب الجديد في الشعر وبين مدرسة نحاة البصرة الذين اتكأوا على القياس p. 67 متخذين إياه وسيلتهم الرئيسة في التحليل النحوي.[٣٣] أما بالنسبة إلى أبي تمام فإن القياس الصرفي، أو الاشتقاق. هو مجرد نقل عملية الاستعارة من الصورة الشعرية إلى التركيب اللغوي نفسه. شاعر البديع إذن يلعب بلغة الشعر التقليدي كما يلعب بالصورة التقليدية لهذا الشعر، كما ستوضحه أمثلة تالية. أما المثال الذي خصه الآمدي باللوم فليس فريداً في شعر أبي تمام؛ فنحن نرى الاستخدام نفسه للقياس أو الاشتقاق في

---

[٣٢] الآمدي، الموازنة ١: ٢٣٨-٢٣٩.

[٣٣] بلّا، البيئة البصرية، ١٢٩، وهنري فليش، دراسة في علم اللغة العربية، الجزء الأول: مقدمات، صوتيات، صرف الاسم، انظر:

Henri Fleisch, *Traité de philologie arabe, I: Préliminaires, phonétique, morphologie nominale* Recherches de l'Institut de Lettres Orientales de Beyrouth, 16 (Beirut: Imprimerie Catholique, 1961), 1-8 passim.

[وانظر منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ط٣، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٩٧-المترجم].

استخدامه الفعل 'بطرق' بمعنى تعيين القائد، من كلمة 'بطريق'، وهي تعني القائد في جيش الروم:

يَستَغيثُ البطريقَ جَهلاً وَهَل تَطـ لُبُ إلّا مُبَطرقَ البطريقِ؟[٣٤]

ما نستطيع استنتاجه من الأمثلة السابقة هو أن الآمدي، متبعاً ابن المعتز، قد أساء فهم شعر البديع حتى تصوَّرَ خطأً أن البديع ليس إلا الإفراط في استخدام الأنواع البلاغية ومنها المذهب الكلامي وما يتعلق به من المجاز والتأويل. ومن ثم افترض الآمدي أنه يمكنه أن يسقط مثل هذه الأبيات من اعتباره. وما عرضناه حتى الآن يكشف عن أن الأبيات التي عدَّها الآمدي عبارات مخطئة على الحقيقة هي، من منظور التأويل، عبارات مجازية سليمة جوهرية لفهم القصيدة وتقدير قيمتها. وفي المثال الأخير، ليس استنكار الآمدي استخدام أبي تمام للقياس (لتكوين الفعل 'تفرعن') إلا امتداداً منطقيًّا لتفكيره المحافظ نحو الموضوعات الشعرية والمفردات المعجمية على السواء. وهكذا، بينما احتفى الجاحظ بتكوين العبارات الجديدة عن طريق المجاز والمفردات الجديدة عن طريق القياس (انظر الفصل الأول، أعلاه)، فإن الآمدي ينكر كلا الأمرين جَرْياً على مبادئه المحافظة نحو الظواهر الشعرية الجديدة.

٣) كان النمط الأول من الأخطاء التي وقع فيها أبو تمام من وجهة نظر الآمدي والتي عرضنا لها أعلاه تتصل بالحياة الواقعية البدوية، وكان النمط الثاني يدور حول الأخطاء اللغوية. أما النمط الثالث الذي يمكن استخلاص أمثلة له من مناقشة الآمدي لأخطاء أبي تمام فيتمثل فيما يزعم الآمدي أنه خروج على الصور المألوفة في المعيار الشعري الكلاسيكي أو قل الخروج عل عمود الشعر. يورد الآمدي هذا المثال:

p. 68

وأنكر أبو العباس قول أبي تمام:

رَقيقِ حَواشي الحِلمِ لَو أَنَّ حِلمَهُ بِكَفَّيكَ ما مارَيتَ في أَنَّهُ بُردُ

وقال: هذا والذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئاً. والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف

[٣٤] ديوان أبي تمام ٢: ٤٣٧، البيت ٣٥.

الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة، ونحو ذلك. كما قال النابغة:

وأعظمُ أحلاماً وأكثرُ سيداً وأفضلُ مشفوعاً إليه وَشافِعا

وكما قال الأخطل:

شُمسُ العَداوَةِ حتّى يُستَقادَ لَهُم وَأَعظَمُ الناسِ أحلاماً إذا قَدَروا

وكما قال أبو ذؤيب:

وَصَبرٌ عَلى حَدَثِ النائِباتِ وَحِلمٌ رَزينٌ وَقَلبٌ ذَكِيٌّ

... ... وقال عدي أيضاً:

أَبَت لَكُمُ مَواطِنُ طَيِّباتٌ وَأَحلامٌ لَكُم تَزِنُ الجِبالا

... ... وقال الفرزدق:

أَحلامُنا تَزِنُ الجِبالَ رَزانَةً وَتَخالُنا جِنًّا إِذا ما نَجهَلُ

... ... ومثل هذا كثير في أشعارهم، ألا تراهم إذا ذموا الحلم كيف يصفونه بالخفة؛ فيقولون: خفيف الحلم. وقد خَفَّ حلمه وطاش حلمه . ...

وقال عقيبة بن هبيرة الأسدي:

أبنو المغيرة مثلُ آل خُويلدٍ يا للرجال لخفَّةِ الأحلامِ

... ... فهذه طريقة وصفهم للحلم. ولَمّا مدحوه بالثقل والرزانة، ذموه بالطيش والخفة. [وأيضاً فإن البُرد لا يوصف بالرقة، وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة،]... ... وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون، وإياه يعتمدون، ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ."[٣٥]

في هذا المثل لم يصل الآمدي إلى إدراك معنى البيت ولا خلفيته الشعرية. فبادئ بدء، وكما يعترف الآمدي نفسه، أبو تمام على وعي تام بالوصف التقليدي للحلم بأنه 'ثقيل'. ووراء هذا الوصف سبب اشتقاقي. ذلك أن لفظة 'حلم' ترتبط بالفعل 'حمل' عن طريق القلب المكاني لحروف الجذر اللغوي. ومثل هذا الصلة الاشتقاقية موجودة كذلك بين الفعلين الإنجليزيين bear بمعنى 'حمل' و forbear p. 69

[٣٥] الآمدي، الموازنة ١: ١٤٣-١٤٧.

بمعنى 'يتحلّى بالحلم'.[٣٦] ومن ثم فإن 'الحلم' في العربية بالمعنى المجازي موصوف بالحمل بالمعنى الحرفي. وهكذا فإن قراءة فاحصة للبيت ستكشف عن أن الشاعر يلعب بعدة صور مجازية تقليدية في الوقت نفسه. فالصفة 'رقيق' لا تنسب مباشرة إلى 'حلم'، بل إلى 'حواشي' بُرْد مجازي من التحمل أي 'برد الحلم'.[٣٧] وهي عبارة تستدعي العبارة القرآنية 'لباس التقوى' أو عبارة لأبي تمام نفسه 'سربال الصبر.'[٣٨] ومع ذلك فإن مما هو أكثر استدعاءً لعبارة 'رقيق حواشي الحلم' مطلع القصيدة المشهورة لأبي تمام في مدح المعتصم في وصف الربيع:

رَقَّت حَواشي الدَّهْرِ فَهيَ تَمَرمَرُ   وَغَدا الثرَى في حَلْيِهِ يَتَكَسَّرُ[٣٩]

فالدهر أو القدر، خصوصاً في النسيب، يوصف بالقسوة والتفريق بين الناس مما يخلف دار المحبوبة دارسة غير مأنوسة. وهكذا فإن أيام أمطار الربيع الناعمة والباردة تشبه حواشي رقيقة ومهتزة لبرد القدر الخشن في الأحوال العادية.[٤٠] كذلك الأمر بالنسبة إلى بيت أبي تمام موضوع المناقشة هنا، فعلى الرغم من الإلغاز الظاهر للبيت الذي يوحي بأن عبارة 'رقيق الحلم' تعني خفيف الحلم، إلا أن قراءة فاحصة له تكشف النقاب عن أن الحواشي الرقيقة جزء من برد الحلم الصفيق. وعلاوة على هذا، فإن الشاعر يعقّد

---

[٣٦] [يذكر أحمد عتمان في ترجمته هنا في هامش من عنده: ''وهناك علاقة مماثلة بين الفعل اليوناني phero بمعنى أحمل، إذ جاء منه الفعل hypophero بمعنى أعاني، أتحمل، أصبر. ونجد العلاقة نفسها في الفعلين اللاتينيين المقابلين لهذين الفعلين اليونانيين. ونعني fero ، إذ جاء منها suffero بمعنى suffer في اللغة الإنجليزية–المترجم].

[٣٧] ينتقد القاضي الجرجاني البيت نفسه ملاحظاً أن ''البُرد لا يوصف بالرِّقة. وإنما يوصف بالصفاقة والدِّقة'' (الجرجاني، **الوساطة**، ٧٦). وعلى الأقل فإن الجرجاني على وعي بأن صفة 'رقيق' منسوبة إلى البرد 'المجازي' وليس منسوباً مباشرة إلى الحلم.

[٣٨] **القرآن** ٧: ٢٦؛ **ديوان أبي تمام** ٢: ١٩١.

[٣٩] القصيدة رقم ٧١، **ديوان أبي تمام** ٢: ١٩١.

[٤٠] يعطي أصحاب المعاجم تعبيرات مجازية مثل: 'عيش رقيق الحواشي' أي ناعم، و'كلام رقيق الحواشي' أي صاحبه ناعم. أو كلام له نظام (انظر **أساس البلاغة** 'ح-ش-و'). [وأورد محمد بن سلام الجمحي في **طبقات فحول الشعراء** عن عبد بني الحسحاس أنه ''حلو الشعر، رقيق حواشي الكلام'' انظر كتابه بتحقيق محمود محمد شاكر، السفر الأول. (القاهرة: مطبعة المدني. د.ت): ١٨٧–المترجم].

عبارته عن طبيعة الحلم تعقيداً أكثر. فعندما تشاهد حلم الممدوح، على حد تعبير الشاعر، فقد يبدو لك أنه لين العريكة أو متردد متحير، ولكن ما إن ترى سعة حلمه حتى تدرك أن حلمه ليس استسلام الضعيف وإنما هو عزم الرجل الكريم وحزمه. هذه إذن حالة أخرى نرى فيها دقة الشاعر التي تفوق فهم الناقد. فعلى الرغم من الثقافة الواسعة التي يظهرها الآمدي، إلا أن عزوفه عن 'التأويل'-مثله مثل إنكاره 'القياس'- قد حال بينه وبين أن يتقبل مبادئ أبي تمام الشعرية أو يفهم شعره. p. 70

والمثال التالي يوضح مرة أخرى الالتصاق الشديد للناقد بالصورة الشعرية التقليدية المعيارية وفشله في فهم تلاعب الشاعر بها:

ومن خطائه قوله:

ظَعَنوا فَكانَ بُكايَ حَولاً بَعدَهُم ... ثُمَّ اِرعَوَيتُ، وَذاكَ حُكمُ لَبيدِ

أَجدِرْ بِجَمرَةِ لَوعَةٍ إِطفاؤُها ... بِالدَمعِ أَن تَزدادَ طُولَ وَقُودِ

وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويعقب الراحة. وهو في أشعارهم كثيرٌ موجود يُنْحَى به هذا النحو من المعنى، فمن ذلك قول امرئ القيس:

وَإِنَّ شِفائي عَبرَةٌ مُهَراقَةٌ ... فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

وقول ذي الرمة:

لَعَلَّ اِنحِدارَ الدَمعِ يُعقِبُ راحَةً ... مِنَ الوَجدِ أَو يَشفي نَجِيَّ البَلابِلِ

وقال الفرزدق:

فَقُلتُ لَها إِنَّ البُكاءَ لَراحَةٌ ... بِهِ يَشتَفي مَن ظَنَّ أَن لا تَلاقِيا

وهو كثير في أشعارهم، ما عدل به أحدٌ منهم عن هذا المعنى، وكذلك المتأخرون على هذه السبيل سلكوا، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى؛ وكرره في شعره متبعاً لمذاهب الناس؛ فمن ذلك قوله:

نَثَرَت فَريدَ مَدامِعٍ لَم يُنظَمِ ... وَالدَمعُ يَحمِلُ بَعضَ ثِقلِ المُغرَمِ p. 71

وقال في موضع آخر:

واقِعاً بِالخُدودِ وَالبَردُ مِنهُ ... واقِعٌ بِالقُلوبِ وَالأَكبادِ

... ... فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت به العادة في وصف الدمع، لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يُعْرَف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم.[41]

ما لم يفهمه الآمدي هو أن أبا تمام لا يجهل الصورة التقليدية ولا يستخف بها ولكنه يعيد بناءها ويضيف إليها ويتلاعب بها. وكما يتضح من الأمثلة التي يوردها الآمدي من أبي تمام وغيره من الشعراء، فإن الصورة التقليدية للدموع التي تبرد حرقة العشاق وأحزانهم شائعة الاستخدام وكان أبو تمام واعياً بها وبمدى شيوعها. ومن ثم فهو يضيف إليها عن طريق المبالغة، وذلك عندما يصف شدة الوجد التي وصلت حدتها وحرارتها إلى درجة أن الدموع التي تقول التقاليد الأدبية إنها تطفئها وتبردها لا تنال منها وإنما تزيدها اتقاداً واشتعالاً. وعلاوة على ذلك فإن أبا تمام يكشف في هذا البيت عن حقيقة سيكولوجية تكمن وراء هذه الصورة، أي أن البكاء قد يزيد حرارة الحزن على الأقل حتى ينفد وقود الشوق. وهكذا فإن الصورة التقليدية للدموع تمثل خلفية ضرورية لبيت أبي تمام وبدونها يفقد تأثيره البلاغي. وأبو تمام أبعد من أن يتجاهل هذه الصورة ولذا فهو، من خلال نوع من التناقض 'التفكيكي'، يعلِّق عليها ويتبنَّاها.

وهناك مثال آخر يوضح كيف أن التصاق الناقد التصاقاً حرفيًّا بالصورة التقليدية يحول دونه والتقدير السليم لما هو جديد في شعر أبي تمام، وإن كان، مع ذلك، يعتمد في معناه وتأثيره على الصور التقليدية نفسها التي يعيها الشاعر حتى يشتق منها صوراً جديدة مبتدعة:

وقال أبو تمام:

لَمَّا استَحَرَّ الوَداعُ المَحضُ وَانصَرَمَت ... أواخِرُ الصَبرِ إِلّا كاظِماً وَجِما

رَأَيتَ أَحسَنَ مَرئِيٍّ وَأَقبَحَهُ ... مُستَجمِعَينَ لِيَ التَوديعَ وَالعَنَما

العنم: شجر له أغصان لطيفة غضة كأنها بنان جاريةٍ، الواحدة عنمة. كأنه استحسن أصابعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في هذا المعنى. أتراه ما سمع قول جرير:

---

[41] الآمدي، الموازنة ١: ٢٠٩-٢١١.

أَتَنسى إذ تُوَدِّعُنا سُلَيمى بِفَرعِ بَشامَةٍ؟ سُقِيَ البَشامُ!

فدعا للبشام بالسقيا لأنها وَدَّعَتْه به، فَسُرَّ بتوديعها.

p. 72

وأبو تمام استحسن أصابعها واستقبح إشارتها مودعة، ولعمري إن منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب، وأقلهم معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعاً، وأبعدهم فهماً."[٤٢]

يفوت الآمدي إدراك مغزى بيتَيْ كلٍّ من أبي تمام وجرير. فدعوة الشاعر الأخير إلى أن يسقى فرع البشام، وهو شجر طيب الريح يُساكُ به، ليست تعبيراً عن السعادة بل يشوبها الحزن والشعور بالخسران واليأس. وكان ينبغي أن يكون الآمدى أول من يعرف أن هذه الدعوة ترجع إلى الدعاء التقليدي للشاعر أمام أطلال المحبوبة حيث أقامت وأهلها في الماضي ولن يعودوا إليها. ومن ثم فإن هذا الدعاء يتضمن اعترافاً أسيفاً بأن الشاعر لن يرى محبوبته أبداً كما يتضمن تعزية وسلوى بالأمل في أن مربع حبهما يمكن أن ينمو ويزدهر بالسقيا مرة أخرى- فمن منظور بلاغي هذه كناية، ومن منظور سيكولوجي فهذا إعلاء. وفي السياق الراهن من وصف يد المحبوبة بفرع البشام، فإن الشاعر يدعو للمحبوبة بالشباب الأبدي-أي الذكرى الأبدية لأيام الوصل. وقد ميَّز أبو تمام في بيته بين جمال إيماءة المحبوبة وبين المغزى المخيف لإشارتها تلك. إن هذا الجانب المزدوج هو الذي يجعل لحظة وداع المحبين محملةً بفيض من العاطفة والإثارة. وعملية التجريد هذه التي يفصلُ بها أبو تمام بين الفاعل (المحبوبة) وبين الفعل (الوداع، أي الفراق)، أو التي يفصل بها العلامة عن معناها، تقع بالتحديد في تعريفنا لمفهوم البديع مما قد يشرح لنا بإيجاز إنكار الآمدي هذا البيت.

إن تحليل القسم الذي أفرده الآمدي لأخطاء أبي تمام يكشف بصورة أساسية عن موقف الناقد المحافظ الحاسم وإنكاره إنكاراً مبدئيًّا بالتحديد هذه العناصر للتفكير الجدلي وتطبيقها الأدبي-القياس والاشتقاق والمجاز والتأويل-التي ينبني عليها في رأينا أسلوب أبي تمام، وبصفة خاصة شعر البديع. وبهذا الإنكار المبدئي لكل الأبيات التي

[٤٢] السابق ١: ٢٣٠.

تنطوي على مثل هذه العمليات العقلية من حيث المفهوم والمفردات والصورة الشعرية، بل بالقراءة الحرفية للعبارات المجازية والاستعارية، فإن الناقد يعجز عن تقييم الإنجاز p. 73 الشعري لأبي تمام تقييماً متماسكاً.

البديع عند أبي تمام

في القسم الثالث من الموازنة الذي يتناول فيه الآمدي شعر أبي تمام من جهة ''الرَّذْل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته، والمستكره المتعقد من نسجه ونظمه.''[٤٣] والآمدي هنا يكرس أبواباً خاصة لثلاثة من أنواع البديع الخمسة عند ابن المعتز: الاستعارة، التجنيس، والمطابقة. ولعل حذفه النوعين الآخرين: رد العجز على الصدر والمذهب الكلامي يشير إلى إدراك عدم انسجام هذين النوعين مع الأنواع الأخرى على الأقل على المستوى العملي. إن تأثير ابن المعتز في هذه الأبواب واضح، على الرغم من أن اتجاه المناقشة قد تغير إلى حد ما. فالآمدي يزعم أن إسراف أبي تمام لا يقع فقط في الإفراط في استخدام الأنواع البلاغية الموجودة في شعر القدامى واغتراره بما وجده في هذا الشعر من نظائر لمذهبه، بل في اتخاذه الأمثلة القليلة المستكرهة، أو النادرة الشاذة، في ذلك الشعر أنموذجاً له وتكثيرها وكان من شأنه بوصفه متأخراً ''أن يتجنَّب المذموم منه، ولا يتبع من تقدمه إلا فيما استُحْسِنَ منهم، واستُجيدَ لهم، واختير من كلامهم.''[٤٤] ويصوِّر الباب الخاص بالاستعارة مفهوم الآمدي النقدي ومنهجه خير تصوير، كما أنه يلقي مزيداً من الضوء على تأثير نظرته المحافظة على نتائجه النقدية. وهو يستهل هذا الجزء باثنين وعشرين مثالاً مما يعده من ''قبيح الاستعارات'' في شعر أبي تمام. وإذا حللنا هذه الأمثلة وجدنا أن نصفها ينطوي على فكرة تشخيص الدهر. ثم يوجز رأيه في هذه الأمثلة، قائلاً:

---

[٤٣] السابق ١: ٢٥٩–٢٦٠.

[٤٤] السابق ١: ٢٥٩–٢٦٠.

وأشباه هذا مما إذا تتبَّعته في شعره وجدته كثيراً؛ فجعل كما ترى – مع غثاثة هذه الألفاظ – للدهر أخدعا، ويداً تُقْطَع من الزند. وكأنه يُصْرَع. وجعله يَشْرَق بالكرام. ويفكر ويتبسم، وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مسلماً تارةً ومرتدًّا أخرى، والحادث وَغْداً، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبةً حتى خرَّ صريعاً بين أيدي قصائده، وجعل المجد ما يجوز عليه الخَرَف، وأن له جسداً وكبداً، وجعل لصروف النوى قدًّا، وللأمن فُرُشاً. وظن أن الغيث كان دهراً حائكاً، وجعل للأيام ظهراً يُرْكب، والليالي كأنها عوارك، والزمان كأنه صُبَّ عليه ماء، والفرس كأنه ابن للصباح الأبلق. وهذه استعارات في غاية القباحة والهَجَانة والغثاثة والبعد من الصواب.[٤٠]

p. 74

ومع ذلك يتبع الآمدي كلامه هذا بتحليل أمثلة مما يعده مجازاً عربيًّا في الشعر القديم وفي القرآن تحليلاً يكشف عن قدر كبير من عمق البصيرة النقدية يمكننا من أن نطلع على الوعي النقدي للآمدي في ذروته:

وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه، نحو قول امرئ القيس:

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ

وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني والاستعارات ولا المجازات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة، لأنه قصد وصف أجزاء الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقُل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً. وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقَّب تَصَرُّمَه، فلما جعل له وسطاً يمتد وأعجازاً مرادفة للوسط وصدراً متثاقلاً في نهوضه حَسُنَ أن يستعير للوسط اسم الصُّلْب، وجعله متمطّياً من أجل امتداده؛ لأن تمطّى وتمدَّد بمنزلة واحدة، وصلح أن

[٤٠] السابق ١: ٢٦٥. [الأمثلة المذكورة تأتي قبل هذا النص بين صفحات ٢٦١–٢٦٥ ثم يورد ٣ أمثلة أخرى بين صفحات ٢٧٥–٢٨٠–المترجم].

يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه. وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له. وكذلك قول زهير:

وَعُرِّيَ أَفراسُ الصِّبا وَرَواحِلُهْ

لَمَّا كان من شأن ذى الصبا أن يوصف أبداً بأن يقال: ركب هواه، وجرى في ميدانه، وجمح في عنانه. ونحو هذا، حَسُنَ أن يستعار للصبا اسم الأفراس، وأن يجعل النزوع عنه أن تُعَرَّى أفراسُه ورواحله، وكانت هذه الاستعارة أيضاً من أليق شيء بما استعيرت له.[٤٦]

فمهما بدا دفاع الآمدي عن هذه الاستعارات من شعر القدامى دفاعاً ذكيًّا ومضيئاً إلا أن انتقاده لاستعارات أبي تمام يبدو في الغالب أنه لا يستند على أساس نقدي سليم:

وأما قول أبي تمام "وَلِينَ أَخادِعِ الدَهرِ الأَبِيِّ" فأي حاجة دعته إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر؟ وقد كان يمكنه أن يقول: ولين معاطف الدهر الأبي، أو لين جوانب الدهر، أو خلائق الدهر، كما تقول: فلان سهل الخلائق، ولين الجانب، ومُوَطَّأ الأكناف، ولأن الدهر قد يكون سهلاً وحَزْناً وليناً وخشناً على قدر تصرُّف الأحوال فيه؛ فإن هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال في هذا الموضع، وكانت تنوب له عن المعنى الذي قصده، ويتخلّص من قبح الأخادع؛ فإن في الكلام مُتّسعاً، ألا ترى إلى قوله ما أحسنه وما أصحه:

لَيالِيَ نَحنُ في وَسَناتِ عَيشٍ — كَأَنَّ الدَهرَ مِنها في وَثاقِ
وَأَيّاماً لَنا وَلَهُ لِداناً — نَعِمنا في حَواشيها الرِّقاقِ

فاستعار للأيام رقة الحواشي، وقوله:

أَيّامُنا مَصقولَةٌ أَطرافُها — بِكَ، وَاللَيالي كُلُّها أَسحارُ

وأبلغ من هذا وأبعد من التكلف وأشبه بكلام العرب قوله:

سَكَنَ الزَمانُ فَلا يَدٌ مَذمومَةٌ — لِلحادِثاتِ وَلا سَوامٌ تُذعَرُ

p. 75

---

[٤٦] السابق ١: ٢٦٦-٢٦٧، ٢٦٩. [وشطر بيت زهير هو عجز بيت صدره: صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَأَقصَرَ باطِلُهْ، وهو مطلع قصيدة مشهورة لزهير—المترجم].

فقد تراه كيف يخلط الحسن بالقبيح، والجيد بالرديء، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعاراً للدهر، ولو جاء في غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ووضعه في موضعه لما قبح.[٤٧]

لقد فات الآمدي الناقد أن أبا تمام لا ينسب 'الأخدع' إلى الدهر فحسب، ولكنه يشخص الدهر، ومن ثم يصفه بالتعبير المعروف 'لين الأخدع'، بمعنى من يستسلم دون مقاومة، ونقيضه 'شديدُ الأَخدع' أي الممتنع الأبي.[٤٨] وهكذا يقول أبو تمام:

يا دَهرُ قَوِّم مِن أَخدَعَيكَ فَقَد   أَضجَجتَ هَذا الأَنامَ مِن خُرُقِك

ويقول أيضاً:

سَأَشكُرُ فُرْجَةَ اللَبَبِ الرَخِيِّ   وَلِينَ أَخادِعِ الدَهرِ الأَبِيِّ[٤٩]

وفي سياق هذين البيتين لا يستقيم نقد الآمدي للاستعارة بأنها اعتباطية تماماً. ففي المثل الأول يُعَنِّفُ الشاعرُ الدهرَ لعدم عقلانيته واستبداده، فيشخصه بأنه متقلب الهوى وأخرق ومهمل. ومن ثم ينصح الشاعر الدهر أن يشتد، أي أن يصبح 'شديد الأخدع' غير مستسلم للهوى والوهم. وفي المثل الثاني يعبر الشاعر عن أمله في أن الدهر الذي لا يرحم ولا يلين سوف يكون سلساً معه وليناً. ويعزز الشاعر تعزيزاً مناسباً تشخيصه للدهر باستخدام عبارة 'لين أخادع'، بمعنى لينه ويسره. إن العملية الاستعارية الفاعلة في هذا البيت لأبي تمام فيما أرى لا تختلف عن استخدام زهير الأفراس استعارة للشباب ومن ثم تعرية رواحلها عنها (انظر أعلاه). p. 76

---

[٤٧] السابق ١: ٢٦٩–٢٧٠. [والشطر الأول في بداية هذا النص المقتبس هو أيضاً عجز بيت لأبي تمام صدره: ''سَأَشكُرُ فُرْجَةَ اللَبَبِ الرَخِيِّ'' وقد أورده الآمدي (ص٢٦١) في بداية باب الاستعارات، وأورد المحقق شرحاً للبيت في هامش ٣ من الصفحة نفسها: ''واللبب: موضع المنحر من كل شيء واللبب: البال، يقال: فلان في بالٍ رخيٍ ولبب رخيٍّ: أي في سعة وخصب وأمن. وفي **اللسان** ٤١٩/٩ ''الأخدعان: عرقان من جانبي الرقبة قد خفيا وبطنا ...، والجميع الأخادع ورجل شديد الأخدع: ممتنع أبي، ولين الأخدع بخلاف ذلك'' وفيه ٤/١٨ ''رجل أبيٌّ: ذو إباء شديد إذا كان ممتنعاً''–المترجم].

[٤٨] انظر ابن منظور، **لسان العرب** (خ–د–ع).

[٤٩] السابق ١: ٢٦١.

ومثل آخر ينتقد فيه الآمدي أبا تمام لتشخيصه الدهر، وهو البيت الذي يقول فيه:

إذاً لَلَبِستُم عارَ دَهرٍ كَأَنَّما لَياليهِ مِن بَينِ اللَيالي عَوارِكُ[٥٠]

وفي تصورنا أن الآمدي لا يدين هذا البيت لجدته فحسب، بل لأنه يصطدم بذوقه الشعري أو غير الشعري. ومع ذلك فإن أبا العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) يذكر في تعليقه على هذا البيت ما يفيد بأن الحيض (الطمث) عار وشنار في الثقافة العربية، وأن استخدام الطمث استخداماً مجازيًا للشعور بالذنب والعيب كان مألوفاً وقويًا في الوقت نفسه:

عوارك: أي حُيَّض، يقول: صرتم في عار كأن أوقاتكم فيها عوارك نساء، لأنها نجسة، وإذا وُصِف الرجل بأنه قد دخل في غدر ومأثم قيل: كأن عليه ثياب الحائض. قال جرير:

وَقَد لَبِسَتْ بَعدَ الزُبَيرِ مُجاشِعٌ ثِيابَ الَّتي حاضَت وَلَم تَغسِلِ الدَّما[٥١]

وبالتالي فإن الآمدي لا ينظر إلى هذا البيت في سياق القصيدة كلها بكاملها مما يمنعه من التقييم المتكامل والعادل لوقع هذا البيت ومدى ملاءمة الاستعارة التي جاءت بمثابة ختام لمقطع في القصيدة يقوم على المقابلة بين الجدب والخصب. ففي قصيدة مديح موجهة إلى القائد العباسي أبي سعيد الثغري يخاطب الشاعر العدو، واصفاً كيف أنه لولا تقوى الممدوح وفروسيته لاغتصبت أبكارهم، وأسرت زوجاتهم، ولترك رجالهم في p. 77

[٥٠] السابق ١: ٢٦٤.

[٥١] **ديوان أبي تمام** ٢: ٤٦٤. [وقد أورد هنا المحقق النص المنقول من شرح التبريزي الذي نقل شرح البيت بالتالي من شرح أستاذه أبي العلاء المعري؛ إذ وضع اختصار شرح المعري، [ع]، قبل الشرح المذكور هنا. انظر السابق ١: ٢٦٤ هامش ٥. وقد التفت بعض الباحثين المعاصرين إلى هذا الملمح في الثقافة العربية في سياق درس قصيدة لزهير بن أبي سلمى؛ قال: "وقد جاء في كتب الأدب أن رجلاً في الجاهلية يقال له الوفاء بن زهير–ولاحظ هذه التسمية في هذا الموقف–كان في بعض أسفاره، فرأى في المنام كأنه 'حاض'، وأنه عرض ذلك على معبر الرؤيا ففسر ذلك بأنه 'غدر' أو غدر أحد من أهله. الغدر إذن كالحيض مرتبطان بالمرأة. ومفسر الرؤيا إنما فسرها أو فك شفرتها بعرضها على الثقافة العربية نفسها." انظر السيد إبراهيم، **الرمز والفن، مدخل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافي**، ط٢ (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٧)، ص٤٥–المترجم].

عار مطلق. ويكشف البيتان التاليان، وهما يسبقان البيت السابق الذي يناقشه الأمدي، عن تعقد استعاري متعدد الأوجه:

وَلَـولا تُقـاهُ عـادَ قَيضـاً مُفَلَّقـاً   بأُدحِيِّـهِ بَـيضُ الخُـدورِ التَرائِـكُ

وَلَاصطُفِيَت شَـولٌ فَظَلَّـت شَـوارِداً   قُـرومُ عِشـارٍ مـا لَهُـنَّ مَبـارِكُ[٣٢]

وتصور معالجة الآمدي للاستعارة في شعر أبي تمام مرة أخرى اقترابه الشديد من ابن المعتز وابتعاده عن الجاحظ. فبالنسبة إلى الآمدي ليست الاستعارات الغريبة أو الطريفة بجديدة ولا هي نتاج ظروف تاريخية متجددة، وإنما هي-مثل أنواع البديع الخمسة عند ابن المعتز-بمثابة تقليد لطراز من الاستعارة موجود عند القدامى ولو بصفة نادرة، وإن اقتداء هذا الطراز المستبعد من استعارة القدماء وتكثيره أمر مكروه:

وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرةً من بعيد الاستعارات متفرقةً في أشعار القدماء كما عرَّفْتُكَ لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها، وأحبَّ الإبداع، والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب، واستكثر منها.

فمن ذلك قول ذي الرمة:

تَـيَمَّمنَ يـافوخَ الـدُجى فَصَـدَعنَهُ   وَجَـوزَ الفَـلا صَـدعَ السُـيوفِ القَواطِـعِ

فجعل للدجى يافوخاً.

وقول تأبط شراً:

نَحُـزُّ رِقـابَهُمْ حتـى نَزَعْنـا   وَأَنْـفُ المـوتِ مَنْخِـرُهُ رَثِـيمُ

فجعل للموت أنفا.

---

[٣٢] السابق. [القيض: قشور البيض، والأدحي: مبيض النعامة. والخدور: الهوادج، والترائك: جمع تريكة، وهي بيضة النعامة لأنها تتركها في الأدحي وتذهب للرعي. يقول: لولا تقى الله لهتك أستاركم واستباح نساءكم اللاتي هن كبيض نعام في خدورهن فصيروا أحوالهن حتى يصرن كالقيض المفلق. والشول: الإبل التي ارتفعت ألبانها، والشوارد: النافرة، والقروم: الفحول. والعشار التي أتى عليها عشرة أشهر من حملها، والعوارك: الحيض. يقول: لولا تقاه لأخذ أموالكم، ولظلت فحول إبلكم شوارد في الأرض عند أخذ إناثها حتى لا يكون بها مبارك يستقر فيها وللبستم عاراً يسم دهركم أقبح وسم حتى لياليه من بين سائر الليالي كالنساء الحيض من بين الطواهر من سائر النساء. انظر الأعلم الشنتمري. **شرح ديوان أبي تمام**، دراسة وتحقيق إبراهيم نادن، تقديم ومراجعة محمد بنشريفة، ج١ (الرباط: منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ٢٠٠٤)، ٤٤٠-٤٤١-المترجم].

وقول ذى الرمة:

يُعِــزُّ ضِــعافَ القَــومِ عِــزَّةُ نَفسِــهِ وَيَقطَــعُ أنــفَ الكِبرِيــاءِ عَــنِ الكِــبرِ

فجعل للكبرياء أنفاً.[٥٣]

p. 78

لقد أصبح الآن واضحاً كل الوضوح أن الأمر ليس، كما قد يظن الآمدي، مجرد خروج أبي تمام على الذوق العربي، وإنما نحن بإزاء اختلاف في التفكير والإحساس. وإذا قارنا الفقرة المقتبسة توًّا بملاحظات الآمدي حول الاستعارة المحمودة، والتي سبق أن أشرنا إليها، فإن تفريقه بين الاستعارة المناسبة والاستعارة المستبعدة يبدو تعسفيًّا تماماً. ومرة أخرى ينبغي أن نلاحظ أن الآمدي لا يفطن على ما يبدو إلى ظاهرة التشخيص الغالبة على هذه الاستعارات، ومن ثم يراها مستغربة أو خارجة على المألوف. وفي عبارة أخرى، لا يدرك الآمدي الخطوة الأولى، الاستعارة الأكبر–الغالب عليها التشخيص– التي يصنع داخلها الربط المعين بين المستعار والمستعار له.[٥٤] وفي المثل الثالث المذكور أعلاه ليس صحيحاً تماماً أن نشرح الاستعارة بمجرد القول بأنه يجعل للكبرياء أنفاً؛ فالأصح أنها تشخَّص كأنها رجل متكبِّر. وهنا تجدر الإشارة إلى أن اللغة العربية تستخدم لفظة ''أنوف'' للتعبير عن الترفع والفخر وعدم الخضوع، اشتقاقاً من ''أنف'' أي عضو حاسة الشم، ومن ثم فالمعنى الأصلي يشير إلى الشخص الذي يسير رافعاً أنفه إلى أعلى. وهكذا فإن قطع أنف مثل هذا الشخص أو جدعه يعني تحقيره والحط من شأنه. إن هذا الطراز من الاستعارات يقوم كما رأينا على تشخيص المعاني المجردة وتجسيدها والذي يراه الآمدي خروجاً على الذوق العربي التقليدي وهكذا يدين الآمدي ما يستحسنه الجاحظ ويراه عربيًّا أصيلاً.[٥٥]

---

[٥٣] الآمدي، الموازنة ١: ٢٧٢–٢٧٣.

[٥٤] هذا ما يدعوه الناقد ابن سنان الخفاجي ''الاستعارة المبنية على غيرها''. انظر هنا مناقشة هاينركس، ''الاستعارة والبديع'' ٢٠٧–٢٠٨، ''الشعر المحدث،'' ١–٢٢.

[٥٥] يقوم باب التجنيس والمطابقة عند الآمدي على النمط نفسه ولا يقدم لنا التبصرات النقدية التي نفتقدها كذلك في باب الاستعارة.

عندما نصل إلى ما هو مفترض أن يكون أهم وأغزر جزء في كتاب الآمدي، أي الموازنة نفسها، فإننا نجد، على النقيض مما توقعنا، أنه لم يستبقَ شيئاً ليقوله. فالكتاب ذو حبكة هابطة. وعلى الرغم من أن الآمدي يميل إلى استعراض معرفته الواسعة في الأدب واللغة على السواء إلا أن الجزء الختامي من الكتاب خالٍ من أية أفكار جديدة، ولا يتمتع بمنهج نقدي سليم. ومع ذلك فهذا الجزء يدعونا إلى فحصه، على الأقل من باب تأكيد ملاحظاتنا السابقة. p. 79

في بابين صغيرين يقدمان للجزء الخاص بالموازنة، معنونين بـ"باب في فضل أبي تمام،" و"باب في فضل البحتري،" يحاول الآمدي أن يتناول النقطة الرئيسة في الجدل النقدي الدائر إبان القرن الرابع حول اللفظ والمعنى. وفي الباب الخاص بأبي تمام يدافع الآمدي عن أولوية المعنى:

> وجدت أهل النَّصَفَة من أصحاب البحتري، ومَنْ يُقَدِّم مطبوعَ الشعر دون متكلَّفِه–لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لها، ويقولون: إنه وإن اختلَّ في بعض ما يورده منها فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترْذَل، وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه، على كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة.[٥٦] وإنه إذا لاح له أخرجه بأي لفظ استوى من ضعيف أو قوي. وهذا من أعدل كلامٍ سمعته من القول فيه. وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيءَ الذي هو ضالَّة الشعراء وطَلِبَتهم، وهو لطيف المعاني. وبهذه الخلة دون ما سواها فُضِّل امرؤ القيس؛ لأن الذي في شعره – من دقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة – فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع. ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها– لما تقدم على غيره، ولكان كسائر شعراء من أهل زمانه: إذ ليست له

[٥٦] يعرِّف الباقلاني المماثلة بأنها قسم فرعي من الاستعارة (فون جرونيباوم، وثيقة من القرن العاشر، ١٥–١٦).

فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم.[٥٧]

ونتساءل كيف أن الآمدي وهو صاحب هذه النظرة النافذة في شعر امرئ القيس لم يدرك أنه لولا هذه الأبيات من البديع التي يستكرهها لم يكن شعر أبي تمام ليفوق شعر سائر الشعراء. وبعد هذا الدفاع السافر عن أولوية المعنى وإبداع اللطيف من الأفكار الجديدة والرشيقة، يبدو أن الآمدي في الباب الذي عقده في فضل البحتري يخفف من هذا الدفاع أو حتى يناقضه. فما هو جديد في شعر أبي تمام مرفوض لأنه تأليف سيء ولفظ رديء (وليس معنًى رديئاً) في حين شعر البحتري مقبول على أساس حسن تأليفه وبراعة لفظه، بصرف النظر عن المعنى: p. 80

وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعمّيه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عُظْم شعره. وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادةً لم تعهد، وذلك مذهب البحتري، ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام. وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيدٍ ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه.[٥٨]

وعلى أية حال فإن العبارة الأخيرة هي التي تتأسس عليها الموازنة بعينها وتفسر عيوبها.

لقد بنى الآمدي موازنته بين الشاعرين وفقاً للمعاني أو الصور الأكثر شيوعاً في القصيدة التقليدية. وهكذا يبدأ بالصور الواردة في النسيب الكلاسيكي أو المقدمة ويتبعها بما يرد في الرحيل والمديح. ويورد الآمدي لكل صورة أو معنى، مع بعض الشرح أحياناً، أمثلة عدة من كل من الشاعرين، ثم يختم الجزء بالإفصاح عن رأيه في أيهما أفضل في هذا المعنى أو يجدهما، في بعض الأحيان، على درجة واحدة من الجودة. وفي

[٥٧] الآمدي، الموازنة ١: ٤٢٠-٤٢١.

[٥٨] السابق ١: ٤٢٥.

كثير من الحالات يورد الآمدي أمثلة من شعراء آخرين غير أبي تمام والبحتري، كما أنه يضيف تعليقاً نقديًا على ما يورده من أبيات. وعلى الرغم من أن ظاهر هذا المنهج يبدو موضوعيًا ومحايداً، إلا أنه في الواقع، وبحكم تكوينه في حد ذاته، يأتي دائماً على حساب أبي تمام. ففي المقام الأول، وكما ذكر الآمدي نفسه، أقوى نقاط الدفاع عن أبي تمام في نظر أصحابه هي أصالته وابتداعه صوراً أو معاني شعرية جديدة. فمن الواضح إذن أن محصلة أية مقارنة قائمة كليًا على المعاني التقليدية بين شعره وغيره من الأكثر تقليدية في توجهاته ستكون في صالح البحتري. وعلاوة على ذلك، فعلى الرغم من أن الآمدي قد أمدنا بقائمة للمعاني التقليدية–"فهرس محتويات" للقصيدة الكلاسيكية– إلا أنه يعجز عن تناول مفهوم القصيدة بما هي شكل أدبي متكامل ومن ثم–وهذا هو الأهم–لم يكن الآمدي قادراً على التعامل مع أي تجديد في هذا الشكل. والنتيجة أن كثيراً من قصائد أبي تمام البارزة والمتميزة تقع، على الرغم من أخذ الشاعر الشكل التقليدي للقصيدة نقطةَ الانطلاق، خارج حدود المقارنة التي يعقدها الآمدي، بما أنها لا تعرض على السطح عناصر التسلسل الموضوعاتي التي يركز عليها الآمدي في قائمته. ومرة أخرى، من الواضح أن الشعر الجيد، من وجهة النظر المحافظة التي يمثلها الآمدي، هو الذي يعبر في إطار تقليدي عن مجموعة معينة من المعاني السابق تداولها. فما يقيسه الآمدي بحق هو أي الشاعرين أكثر التزاماً بعمود الشعر، ونحن نعرف سلفاً من مقدمة الناقد (المقتبسة في بداية هذا الفصل) أي الشاعرين هو. p. 81

والمثل التالي يوضح كيف أن الآمدي لا يزال يصرُّ على تطبيق مبادئه المحافظة تلك، وبالتالي كيف أفسدت مبادؤه التقليدية حِسَّه النقدي:

وقال أبو تمام:

لا أنــتَ أنــتَ وَلا الــديارُ دِيــارُ [خَــفَّ الهَــوى وَتَوَلَّــتِ الأَوطــارُ]

... ...

قوله: "لا أنت أنت" لفظ من ألفاظ أهل الحضر، مستهجن وليس بجيد.

لكن قوله: "ولا الديار ديار" كلام معروف من كلام العرب، مستعمل حسن أي ليست الديار دياراً كما عهدت، مثل ما يقال في الإيجاب:

إذ الناسُ ناسٌ والزمانُ زمانُ

أي كما عهدت. قال جرير:

وَكُنّا عَهِدنا الدارَ وَالدارُ مَرَّةً هِيَ الدارُ إذ حَلَّت بِها أُمُّ يَعمُرا

وكما قال ابن حطان في النفي:

أنكَرتُ بَعدَكَ مَن قد كُنتُ أعرِفُهُ ما الناسُ بَعدَكَ يا مِرداسُ بالناسِ

فبنى أبو تمام على هذا قوله: ''ما أنت أنت'' أي لست أنت الذي كنت تعهد محبًّا وامقاً، ذا مقة. أي قد تغيرتَ وتغيرت الديار.[٥٩]

يرجع اعتراض الآمدي على عبارة ''لا أنت أنت،'' كما سبق أن أشار إلى ذلك محمد مندور، إلى إنكاره القياس في النحو.[٦٠] وعلاوة على ذلك، فهو اعتراض يتفق، بصفة عامة، مع إنكار الآمدي للقياس (وما يتطلبه من تأويل) للبنية الصرفية للكلمة وللصورة الشعرية كما لاحظنا في الأمثلة التي ذكرناها في البداية. إن هذا البيت يتميز بقدر عظيم من البراعة الفنية. فأولاً يأتي التناقض الظاهري في ''لا أنت أنت'' ليعبر عن الشعور بالخسران الذي لا يعوَّض وبالتغير الذي لا رجعة فيه على المستوى الشخصي والنفساني. وهذا ما يعبَّر عنه على نحو تقليدي وغير مباشر من خلال وصف الأطلال الدارسة والمنازل الخالية. ومن هنا فإن التوازي البنائي عند أبي تمام بين العبارة الأولى والعبارة الثانية ''ولا الديار ديار'' يوحي في براعة نادرة بأن الأطلال ليست إلا علامة مادية وظاهرية على تغير الأحوال السيكولوجية والتغير الروحي لدى الشاعر/المحب. ومرة أخرى نجد أن بيت أبي تمام له من التأثير ما يفسر، أو قل ''يفكِّك،'' المعنى التقليدي لوقوف الشاعر على الأطلال بطريقة سوف يتابعها سليله، المتنبي (ت ٣٥٤ هـ):

p. 82

لَكِ يا مَنازِلُ في القُلوبِ مَنازِلُ أقفَرتِ أنتِ وَهُنَّ مِنكِ أواهِلُ[٦١]

---

[٥٩] السابق ١: ٥١١–٥١٢.

[٦٠] مندور، النقد المنهجي، ١٢٧–١٣٠.

[٦١] أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، تحقيق نصيف اليازجي، مجلدين (بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٩٦٤)، ١: ٣٤٨.

وكذلك تتضمن عبارة ‘‘خفَّ الهوى’’ في الشطر الثاني من بيت أبي تمام لعباً أو تورية بالكلمة التي تجمع بين تأثير مرور الوقت على المحب وتأثير العناصر الكونية (الهواء) على الديار. فهي في الأولى تعني أن حالة الوجد خفَّت حدتها، وتشي كذلك بأن الرياح قد هبت بخفة ورشاقة. وفي النهاية تأتي عبارة ‘‘وتولت الأوطار’’، التي قد تفيد أن المحبين قد تحوَّلت رغباتهما إلى اتجاهات أخرى، أو —وفقاً للصورة المعتادة في القصيدة التقليدية—أن المحبوبة قد هجرت هذه المنازل وانطلقت تبحث عن كلأ في مرعى خصب، وديار جديدة. وعلاوة على هذا، كما سنرى في الفصل السادس، يشي البيت مجازيًّا بالتغير الذي طرأ على الشاعر العربي وشعره بين البادية الجاهلية والبلاط العباسي. وهكذا فبالنسبة إلى الشاعر فإن القياس أو البناء التركيبي القياسي يؤدي وظيفة دلالية وأدبية. ذلك أنه يكشف الستار—عن طريق التوازي اللفظي (لا أنت أنت ولا الديار ديار)—عن المعنى الرمزي والنفساني للصورة الشعرية التقليدية. ومع ذلك فقد أفلتت رشاقة هذا البيت وعمقه من بين أصابع الآمدي.

p. 83

وينتج مثال أخر من شعر أبي تمام ردَّ الفعل نفسه من الآمدي. فعلى الرغم من أنه يفهم المعنى أو الصورة المجملة للأبيات ويقبلها، إلا أنه في النهاية ينبذها لأنها تضم عناصر جديدة يرى أنها غير شعرية:

قال أبو تمام:

مِـن سَـجايا الطُلُـولِ أَلّـا تُجيبـا ... فَصَـوابٌ مِـن مُقلَـةٍ أَن تَصـوبا

فَاسـأَلَنها وَاجعَـل بُكـاكَ جَوابـاً ... تَجِـدِ الشَـوقَ سـائِلاً وَمُجيبـا

... وقوله: ‘‘فاسألنها واجعل بكاك جواباً’’، لأنه قال: من سجاياها ألا تجيب، فليكن بكاؤك الجواب؛ لأنها لو أجابت: أجابت بما يبكيك، أو لأنها لَمَّا لم تجب علمت أن من كان يجيب قد رحل عنها، فأوجب ذلك بكاءك. وقوله: ‘‘تجد الشوق سائلاً ومجيبا’’، أي أنك إنما وقفت على الدار وسألتها لشدة شوقك إلى من كان بها، ثم بكيت شوقاً أيضاً إليهم، فكان الشوق سبباً للسؤال، وسبباً للبكاء. وهذه

فلسفة حسنة، ومذهب من مذاهب أبي تمام، ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم."[62]

إن الآمدي بمحاولته المرتبكة للتفلسف تفوته هذه الأبيات بسماتها الأدبية التي تضفي عليها جمالها الأخاذ. فأولاً يقلب الشاعر/المحب الشكل التقليدي الذي يلومه فيه صاحبه على سؤاله الذي لا طائل وراءه لأطلال المحبوبة وعلى بكائه عليها. فهنا نجد صاحب الشاعر على العكس من ذلك يشجع الشاعر/المحب على الانطلاق والسؤال والبكاء. فليس ثمة إجابة سوى البكاء نفسه. وهذا معنى أدبي صرف لا فلسفة فيه إن شئنا الدقة. ومرة أخرى، في الشطر الثاني من البيت الثاني، نجد الازدواجية المقصودة، والتي يدين لها البيت كله بالحلاوة والطلاوة. فالبيت يمكن أن يفهم بمعنى أنك ستجد أن شوقك هو الذي يسأل ويجيب بالبكاء، أو أنك ستجد الشوق عندما تسأل وعندما تجيب. وهذه بالطبع حيلة شعرية صرف لا مكان لها ولا قبول في مجال الفلسفة. وكما هو الأمر في المثل السابق نجد أن صورة أبي تمام الشعرية لها من التأثير ما يفسر المعنى السيكولوجي الباطن للصورة الشعرية التقليدية. إن هذا التحليل "الكتابي" الواضح والتفسير للصورة الشعرية التقليدية التي يدعوها الآمدي "فلسفة حسنة" هو بالتحديد "المذهب الكلامي" على نحو ما حددناه بوصفه جوهر شعر البديع. p. 84

وعلى الرغم من هذا الالتزام المتزمت بالمبادئ النقدية المحافظة، إلا أن الآمدي يبدو غير مدرك أن شعر أبي تمام هو أيضاً يرجع إلى القيم الفنية التي اعتنقها الشاعر وتمسك بها وطبقّها، وليس نتاج العشوائية والتخبط في نظم الشعر. ومع أن الآمدي، من جهة، لا يدين من حيث المبدأ بعض التجديدات الأسلوبية للمحدثين، إلا أنه، من جهة أخرى، ينكرها ويعدها غلوًّا عندما تصل إلى غايتها المنطقية. وهذا، مرة أخرى، يرجع إلى أنه كان يرى في الشعر المحدث تجديدات شتى لا علاقة بينها ولم يدرك أنه نتاج لإعادة تشكيل شاملة للتقليد الشعري. وهو، على سبيل المثال، يقرر:

[62] الآمدي، الموازنة ١: ٤٩٩.

... غير أن الشعراء المتأخرين قد اصطلحوا على أن جعلوا البين، والفراق، والنوى كالأشخاص، وجعلوها الحائلة بينهم وبين من يَهْوَوْنَه، فهم يستعيرون الأفعال لها، وربما حسنت الاستعارة لها، وربما قبحت، على حسب مواضعها في الإغراق والاقتصاد.''[٦٣]

لكن عندما يستكشف الآمدي بعض أمثلة تشخيص البين، والرحيل، والقدر عند أبي تمام يستشيط غضباً:

وقال أيضاً:

رَحَلَ العَزاءُ مَعَ الرَحيلِ كَأَنَّما أُخِذَت عُهودُهُما عَلى ميعادِ
وَكَأَنَّ أَفئِدَةَ النَوى مَصدوعَةٌ حَتّى تَصَدَّعَ بِالفِراقِ فُؤادي

و''أفئدة النوى مصدوعة'' يشبه قوله:

وَكَم أَبرَزَت مِنكُم عَلى قُبحِ قَدِّها[٦٤] صُروفُ النَوى مِن مُرهَفٍ حَسَنِ القَدِّ

وما أظن أحداً انتهى في الجهل، والعَي، واللُّكنة، وضيق الحيلة في الاستعارة إلى أن جعل لصروف النوى قدًّا، وأفئدةً مصدوعة — غير أبي تمام.''[٦٥]

p. 85

ويبدو أن الآمدي لم يستوعب المدلول المجازي الكامل في أبيات الشاعر. ففي المثل الأول فاته أن يفطن إلى اللعب بكلمة ''مصدوعة''، لأن الفعل ''صدع'' لا يعني فقط ''كسر'' ولكنه يستخدم أيضاً مثل الفعل ''قطع'' في عبارة مثل ''صدعت الفلاة'' أي قطعتها (**أساس البلاغة**، 'ص–د–ع'). وهكذا فإن الشطر الأول ''كما لو أن أفئدة النوى مقطوعة'' ذو وجهين من خلال تورية 'مصدوعة': الوجه الأول هو ''كأن الأراضي البعيدة مقطوعة.'' أما الوجه الثاني، فإنه ''كأن قلوب المحبين المتفرقين منكسرة.'' وهو المعنى الذي يوحي به الشطر الثاني عن طريق التجنيس المزدوج ''حتى تصدع بالفراق فؤادي.'' فهذا التجنيس يؤدي إذن وظيفتين شعريتين:

---

[٦٣] السابق ٢: ٣٥.

[٦٤] الرواية في الآمدي ''خدها'' بدلاً من ''قدها'' التي وردت في الديوان، وهو ما يبدو تصحيفاً. انظر الآمدي، **الموازنة** ٢: ٤٩، و**ديوان أبي تمام** ٢: ١١٠.

[٦٥] الآمدي، **الموازنة** ٢: ٤٩.

الأولى، أنه يسقط عواطف الشاعر الداخلية على المنظر الطبيعي الخارجي، وثانياً، أنه يعكس على المستوى اللغوي العلاقة السببية المباشرة بين الشطر الأول والثاني؛ بمعنى أن العلاقة اللغوية (التجنيس) يعكس ما هو، بالنسبة إلى الشاعر ومتلقيه، علاقة دلالية: فرحيل القبائل وفراق المحبين، والرحلة في الفلاة، هي السبب في انفطار قلب الشاعر، حتى ليدل الأول على الآخر. لم يدرك الآمدي أننا لسنا هنا إزاء لعب فارغ بالألفاظ، ولا تشخيص اعتباطي للأشياء، وإنما نحن بصدد مقال شعري مكثف وعميق. ومرة أخرى يقوم بيت شاعر البديع بتفسير القدماء: فالفراق المادي للمحبين ليس في جوهره إلا الفراق السيكولوجي، كما أن إقفار المنازل الدارسة ليس سوى الفقر العاطفي الذي أصاب الأحباء الذين قطعوا الوصل. إن ما كان ضمنيًا في شعر القدماء قد أصبح صريحاً في شعر المحدثين.

وهكذا في المثل الثاني يعمل الشاعر بمستوى عال من التعقيد الأدبي الذي لا يستطيع الآمدي أو لنقل لا يريد أن يسمو إليه. فالناقد تفوته عملية اللعب بكلمة ''قدّ'' من خلال التورية والتجنيس ومن ثم التداخل الناجم عن هذا اللعب بين المعاني الشعرية التي تعطي هذا البيت معناه. فعلى السطح نجد طباقاً بين القد الرشيق الذي توصف به تقليديًا حسان النسيب وبين ''القدّ'' المهزول من أثر الرحيل الشاق الذي يبعد الشاعر/المحب عن هؤلاء الحسان. فالمقابلة ليست بين الجمال والهزال/القبح فحسب، لكن المقابلة، كما تعوّدنا عليها في شعر أبي تمام، بين ''القدّ'' الحرفي والمجازي. وعلى مستوى آخر كما نجد في شرح المرزوقي، يمكن أن يؤخذ الاسم ''قدّ'' بما هو مصدر للفعل ''قدَد'' الذي يفيد مثله مثل الفعل ''قطع'' معنى ''القطع'' المادي ومعنى ''العبور'' (قطع الفلاة). وهكذا فإنه في السياق الشعري للرحيل القبلي، لا تشير كلمة ''قد'' إلى هيئة جسمانية مجازية للرحلة فحسب، وإنما إلى عبور البوادي وإلى ما يرتبط دائماً بالرحلة في الشعر، أي افتراق القبائل والأحباء، أي ''قطع الوصل.''[٦٦]

---

[٦٦] انظر شرح المرزوقي، **ديوان أبي تمام** ٢: ١١٠.

p. 86

وفي مثل آخر، يقدم شاعر البديع إعادة صياغة بلاغية لصورة تقليدية صرف، أي الأطلال غير المأنوسة حتى يعدنا بتفسير لما قد يكون أشدَّ الصور الشعرية العربية عاطفية وإثارة. أما الناقد فيقدم، غافلاً عن كل هذا، تفسيراً مخطئاً ومدهشاً إلى حد ما لمقطع شعري لأبي تمام ومن ثم يفضل عليه غنائية البحتري التقليدية:

وقال أبو تمام:

طَلَلٌ وقفتُ[٦٧] عَلَيهِ أسأَلُهُ إلى　　أن كادَ يُصْبِحُ رَبْعُهُ لِيَ مَسجِدا

وَظَلِلتُ أُنشِدُهُ وَأَنشُدُ أهلَهُ　　وَالحُزنُ خِدني ناشِداً أو مُنشِدا

سَقياً لِمَعهَدِكَ الَّذي لَوْ لَمْ يَكُنْ　　ما كانَ قَلبي لِلصَبابَةِ مَعهَدا

قوله: ‘‘إلى أن كادَ يُصبِحُ رَبعُهُ لِيَ مَسجِدا’’ كأنه أراد أن يؤكد طول وقوفه في الربع، كما يقف المصلي في المسجد. وربما أطال الوقوف.

وقوله: ‘‘وَظَلِلتُ أُنشِدُهُ’’ أي أعرِّفه أصحابي، وأقول: هذا هو الربع أو الطلل، يقال: أنشدْتُ الضالَّة بالألف: إذا عرَّفتها، ونشدتها: إذا طلبتها. فقوله: ‘‘أَنشُدُ أهلَهُ’’ أي أطلبهم كما يطلب الناشد ضالته. والحزن خِدني، أي صاحبي في الحالين.

وهذه أبيات لا حلاوة لها، ولا طلاوة عليها. ولكن الحلو العذب — على هذا الوزن — قول البحتري:

عَهْدي بِرَبْعِكَ للغَواني مَعْهَدا　　نَضَبَتْ بَشاشَةُ أُنْسِهِ فَتَأَبَّدَا

بَخِلَتْ جُفُونٌ لَم تُعِرْكَ دُمُوعها　　وَقَسا فُؤادٌ لَمْ يَبِتْ بِكَ مُقْصَدَا

ما هَاجَ لي نَوْحُ الحَمام وَما دَعا　　مِنْ صَبْوَتي وَصَبابَتي إذْ غَرَّدا[٦٨]

فأولاً، لا يقصد أبو تمام بتشبيه الأطلال بالمسجد طول الوقوف هنا وهناك فقط، وإنما يريد أن يشبه التجربة الشعرية بالتجربة الدينية (أو البعد الروحاني لكلتا هاتين التجربتين)، وشوق الشاعر إلى المحبوبة بشوق العبد المؤمن لله. وهكذا نتقصَّى في إدراك أبي تمام المعاني الضمنية للصور الشعرية القديمة البصيرةَ نفسها التي سمحت لشعراء

p. 87

---

[٦٧] رواية الديوان ‘‘عكفت’’، انظر السابق ٢: ١٠١.

[٦٨] الآمدي، الموازنة ١: ٥١٧–٥١٨.

الصوفية بإدراكها. وعلاوة على هذا، فإن أبا تمام عن طريق تقديم العنصر الديني يلفت انتباه قارئه إلى العلاقة بين ''الوقوف'' المنصوص عليه في شعيرة الحج و''الوقوف'' أو ''الاستيقاف'' المألوف في التقليد الشعري. إن الآمدي يفسر تفسيراً صحيحاً الاستخدام المجازي لكل من ''نشد'' و''أنشد،'' لكنه لا يذكر أو لا يلاحظ أن أساس هذه الاستعارة هو معنى الفقد واليأس. كذلك فإن الصاحب أو الخدن التقليدي للشاعر/المحب يستبدل به في هذا البيت صاحب مجازي أي الحزن. وفوق كل شيء، بما أن ''أنشد'' تعني كذلك، أو ربما تعني أولاً في هذا السياق، إنشاد القصيدة، فإن هذا البيت يتطلب قراءة ترجع إلى القصيدة نفسها أي بوصفها مقالاً شعريًّا ذا مرجعية شعرية (metapoetical)، فكما أن القصيدة تتحدث عن إنشادها، فإن الصورة الشعرية التقليدية للنسيب تعيد تمثيل نفسها.

أما البيت الثالث الذي لا يناقشه الآمدي، فهو مثير لأنه يلعب على كلمة ''معهد'' أي مكان اللقاء من ناحية، واللقاء من ناحية أخرى. فهي كلمة غنية من الناحية الاشتقاقية. ومن بين معانيها الثابتة والمكنة: ''الموضعُ كنتَ عَهِدْتَه أو عَهِدْت هَوىً لك أَو كنتَ تَعْهَدُ به شيئاً،'' (**لسان العرب** 'ع-هـ-د')؛ ''وهو المنزل الذي إذا انتووا عنه رجعوا إليه'' (**أساس البلاغة** 'ع-هـ-د)؛ بالإضافة إلى أنه يمكن أن يكون المكان الذي تعاهد فيه المحبون على الوفاء والإخلاص واللقاء مرة أخرى. فمن خلال الجناس (وكذلك رد العجز على الصدر) في هذا البيت الثالث نرى الشاعر بدرجة عالية من البصيرة الشعرية يجمع عن طريق الجناس في ''لمعهدك ... معهد'' بين المعهد الحقيقي-مكان وصل المحبين وعهدهما والمعهد المجازي-قلب الشاعر/المحب حيث لا يزال يعمر بذكريات الحب والمحبوبة. فهذا الجناس يتضمن كذلك شيئاً من طباق: فالحب دائماً يعود إلى قلب المحب، لكن المحبوبة، مهما وعدت، لن تعود أبداً إلى المعهد/الموعد. ومرة أخرى، يقوم بيت أبي تمام بوظيفة تفسيرية، أي الكشف للمحدثين عن البعد الذاتي النفساني للأشياء المادية التي تظهر في شعر القدماء. p. 88

إن أحداً لا ينكر جمال غنائية البحتري الرقيقة، لكننا يجب أن نؤكد أن غنائية البحتري إعادة تعبير مشوبة بالحنين لمعاني القدماء أكثر منها إعادة صياغة لها؛ وبالمثل يبدو جناسه بين ''عهدي'' و''معهدا'' وكأنه تورية بسيطة دون ذلك اللعب المعقد بين المعهد المكاني الحقيقي والمعهد العاطفي المجازي الذي ينجلي عنه بيت أبي تمام.

ختام

يظهر تحليل هذه الأقسام الأربعة من الموازنة أن نقد الآمدي يقوم على تطبيق لا يَفْتُرُ للمبادئ النقدية المحافظة أو حتى الرجعية (عمود الشعر). وعلى الرغم من أن الآمدي على وعي ببعض الفروق بين شعر القدماء وشعر المحدثين، إلا أنه لا يدرك أن هذه الفروق قد جاءت نتيجة حتمية للتطورات التاريخية والتغيرات الاجتماعية. إن الآمدي يرى أسلوب المحدثين، ولا سيما أسلوب أبي تمام، موسوماً بعيوب عشوائية شتى وشذوذ اعتباطي عن المألوف أو عن عمود الشعر. ويرجع الآمدي بعض هذه العيوب إلى الظروف التاريخية (مثل الجهل بالحياة البدوية)، وبعضها الآخر إلى الخصوصيات الشخصية (مثل الشغف بالجناس) دون الإدراك بأنها التعبير المنطقي والأدبي المتسق عن الإنجازات الثقافية والعقلية لعصر جديد. وقد تبين عدم كفاءة هذه القاعدة النقدية والمنهج المستنبط منها في تحليلنا لكل من الأقسام الأربعة في هذا الفصل. فالقسم الخاص بالسرقة يعاني من آثار عَيْبَيْنِ مُتَضافِرَيْن: الأول، الافتقار إلى أي مفهوم للتطور التاريخي للتراث الشعري؛ أما العيب الثاني فهو العجز عن النظر إلى المتشابهات الشعرية في إطار السياق الكلي للقصيدة، بله في إطار النتاج الشعري الكلي للشاعر. وهكذا فإن معرفة الآمدي الواسعة جعلته يقدم لنا قائمة من الأمثلة المنفصلة والمنعزلة لـ''السرقات'' التي ليس لها، كما يعترف الآمدي نفسه في النهاية، سوى تأثير ضعيف، على تقويمه للشاعر. هذا وإن كانت معرفة الآمدي الأدبية الواسعة جديرة بأن تقوده إلى استكشاف من هم الشعراء القدماء الأكثر تأثيراً على أبي تمام، أو كيف استطاع هذا الشاعر أن يناور ويتلاعب بالمادة الشعرية الموروثة ويجدد فيها في الوقت نفسه.

وعلى المنوال نفسه فإن القسم الخاص بالأخطاء أكثر كشفاً عن جدب النقد المحافظ منه عن عيوب الشاعر المنقود. ذلك أن إنكار الناقد المبدئي للتجديد الشعري القائم على القياس والاشتقاق والتأويل يصل به إلى رفض نظام الفكر التحليلي الذي يكوّن الأساس والمبدأ الموحِّد لشعر أبي تمام التجديدي ولمقصده التفسيري. وهكذا لا يرى الآمدي في أسلوب أبي تمام سوى انحرافات عشوائية. إن نظرة الآمدي الجزئية تحول بينه وبين قبول الشعر المحدث أو صياغة موقف نقدي متماسك ضده. p. 89

ويظهر القسم الخاص بالاستعارة النقص نفسه في موقف الناقد الذي رأيناه في الأقسام السابقة: فهو يعجز عن إدراك أن طراز الاستعارة المميز لشعر أبي تمام هو نتاج تطبيق متعمد ومتسق من قبل الشاعر لقيم أدبية تختلف عن قيمه هو المحافظة حتى لا يرى الآمدي في شعر أبي تمام سوى استعارات قبيحة وبعيدة ناتجة عن عدم قدرة الشاعر على التمييز بين الاستعارة الجيدة والاستعارة الرديئة.

أما القسم الأخير، وهو عن الموازنة نفسها بين أبي تمام والبحتري، فيزيد موقف الآمدي المحافظ وضوحاً من سواء في ذوقه أو فهمه. إنه في النهاية لا يَقْدِرُ إلا على التمييز بين التقليدي والمبتدع، حيث يعادل بينهما فيرى التقليدي جيداً والمبتدع رديئاً.

الفصل الرابع

وساطة الجرجاني

p. 90

تُوثقُ الأعمالُ الثلاثةُ التي ناقشناها حتى الآن، كتاب البديع لابن المعتز، وأخبار أبي تمام للصولي، والموازنة للآمدي، موقفَ المؤسسة النقدية ودفاعَها عن عمود الشعر العربي في مواجهة التحدي الذي مَثّلَهُ شعراءُ البديع، وخصوصاً أبو تمام، بالخروج على هذا العمود. لقد أكمل الآمدي عمليةَ التبرير والتجريد تلك التي بدأها ابن المعتز. ففي الموازنة يخفِّفُ الآمدي من حدَّة التهديد الذي طرحه شعر أبي تمام بحصر المناقشة النقدية في عدد محدود من الأبيات المفردة الموزَّعة على أبواب تعسفية: البديع، والسرقة، والأخطاء، وغيرها، والمفسَّرة غالباً بطريقة تعسفية كذلك. ولكن بمثل هذه المناهج النقدية المبنية على سياسة من قبيل ''فرِّقْ تَسُدْ'' عُطِّلَتْ قوة القصيدة بوصفها عملاً أدبيًّا متكاملاً كما أُغْفِلَ الالتفات إلى التأثير الأدبي والأدبي–التاريخي لعمل الشاعر برمته. كذلك أُهْمِلَتْ الجوانب الإبداعية في عمل الشاعر، بدلاً من طرحها للتحليل، بإدراجها تحت شعارات مشحونة بالسلب مثل ''مصنوع'' و''متكلف.'' وقد يختلف النقاد بعد اندراج الشاعر أو عمله ضمن المعيار الكلاسيكي بهذا الشكل، في بعض التفاصيل–أي تقييم أبيات معينة أو تفسيرها–لكن دون إعادة تقييم نقدي لعمل الشاعر مكتملاً، بل مجرد اتخاذ موقف معه أو ضده. وبالتالي، فإن محاولات إعادة تفسير الأبيات المفردة لم تَكُنْ إلا ردود فعل لتفسير النقاد السابقين إياها، وليست ردود فعل تلقائية للشعر نفسه. أما مفهوم الشعر بما هو إعادة صياغة للتقليد الشعري الكلاسيكي تساعد على شرح التراث الشعري القبلي الجاهلي للمسلمين المتحضرين العباسيين في القرن الثالث الهجري فلم يخطر على بال أولئك النقاد. ولو وردت هذه الفكرة في أذهانهم لأدركوا أن شاعراً يبادر إلى القيام بمثل هذا المشروع لتفسير شعر القدماء داخل شعره سوف ينتج، بالضرورة، شعراً واعياً بذاته وتحليليًّا، أي ''متكلِّفاً'' و''مصنوعاً.'' [باستخدام مصطلحات أولئك النقاد].

في ضوء هذه التطورات، فإن لكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢/١٠٠١) أهمية مزدوجة: أولاً، لأنه يستشهد بأبيات من شعر أبي تمام، مما يدل على قبوله ضمن المعيار الكلاسيكي؛ وثانياً، لأنه يُبَيِّنُ لنا، بالتزامه ألتصنيفات النقدية نفسها المكرَّسة في الأعمال النقدية المناقشة سلفاً، كيف أن المنهج النقدي الذي تطوَّر في النقد العربي استجابةً للتحدي الذي مثله شعر أبي تمام قد أصبح نموذجاً لمواجهة التحديات الجديدة للتقليد الشعري. p. 91

في القرن الرابع الهجري حَلَّ الجدالُ الأدبي الرئيس حول المتنبي محلَّ الجدال حول أبي تمام والبحتري في القرن الثالث. وهكذا نجد في الوساطة للقاضي الجرجاني محاولات للدفاع عن مكانة المتنبي ضمن المعيار الكلاسيكي، تماماً كفعل الصولي تجاه أبي تمام. ولكي يقوم الجرجاني بهذا، لا يقترح إعادة تقييم للتقليد الشعري ولا يقترح أيَّ منهج جديد بل يبني مناقشته، بالرغم من أنه يقدم عدداً من الملاحظات النقدية البصيرة الجديدة والمهمة، بالموازاة مع أعمال النقاد الثلاثة التي عرضنا لها وكثيراً ما يعتمد على الشواهد الشعرية نفسها. وهو يفعل هذا من خلال جعل أبي تمام ومحدثين آخرين مثل أبي نواس مرجعية معيارية، في الوقت الذي يعطي فيه المتنبي دور الخصم الذي كان يقوم به أبو تمام من قبل.

هكذا يفتتح الجرجاني الوساطة، كما افتتح الصولي والآمدي الأخبار والوازنة، بعرض مواقف كل من الأنصار والخصوم:

> وما زلتُ أرى أهل الأدب ـ... ـ في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: (١) من مُطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحطٍّ في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقِبَه إذا ذُكِرت بالتعظيم، ويُشيع محاسنه إذا حُكيت بالتفخيم. ويُعجَب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالزِّراية والتقصير، ويتناول من ينقصُه بالاستحقار والتجهيل؛ فإن عثر على بيت مختلّ النظام، أو نبّه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نُصرة خطئه، وتحسين زلَله ما يُزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر. (٢) وعائبٍ يروم إزالته عن رُتبته، فلم يسلّم له فضله،

ويحاول حطّه عن منزلةٍ بوّأه إياها أدبُه؛ فهو يجتهدُ في إخفاء فضائله، وإظهار مَعايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غَفلاته.[1]

p. 92

ومن ثم يوضح القاضي الجرجاني، متبنّياً منهج الصولي، أن شعر القدماء نفسه ليس خالياً من الأخطاء:

ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدْح فيه؛ إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أن أهلَ الجاهلية جُدّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدتَ كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية، لكن هذا الظنّ الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظِّنّة عنهم، فذهبت الخواطر في الذبّ عنهم كلّ مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام.[2]

ينتهي الجرجاني إلى أن المحدثين لا يقلون عن القدماء ويحسم مناقشته بذكر حالة منتحلي/رواة الشعر القديم الذين نحلوا أشعارهم القدماء حتى ارتبك فيها اللغويون الكبار:

... أحَلْتُكَ على ما قالت العلماء في حمّاد وخلَف وابن دأْب وأضرابهم، ممن نحلَ القدماءُ شعرَه فاندمجَ في أثناء شعرهم، وغلب في أضعافه، وصَعُبَ على أهل العناية إفرادُه وتعسَّرَ، مع شدة الصعوبة حتى تكلّف فَلْي الدواوين واستقراءُ القصائد فنُفِي منها ما لعلّه أمتن وأفخم، وأجمع لوجوه الجوْدة وأسباب الاختيار مما أثبت وقُبل. وهؤلاء مُحدثون حضريّون، وفي العصر الذي فسد فيه اللسان، واختلطت اللغة وحُظِر الاحتجاجُ بالشعر، وانقضى مَنْ جعلَه الرواةُ ساقةَ الشعراء.[3]

ومع ذلك، على الرغم من هذا التكافؤ النظري بين القدماء والمحدثين، فثمة عوامل، شخصية أكانت أم تاريخية، أم لغوية وثقافية، تؤثر في قيمة الإنتاج الشعري:

وقد كان القومُ يختلفون في ذلك، وتتباينُ فيه أحوالهم، فيرقّ شعرُ أحدهم، ويصلُب شعرُ الآخر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويتوعّر منطقُ غيره؛ وإنما ذلك بحسَبِ اختلاف

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة، ٣.

[2] السابق، ٤.

[3] السابق، ١٦–١٧.

الطبائع، وتركيب الخلْق؛ فإن سلامةَ اللفظ تتبعُ سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة ... ومن شأن البداوة أن تُحْدث بعض ذلك؛ ولأجله قال النبي ...: p. 93 ''مَنْ بَدا جَفا''. ولذلك تجد شعر عَديّ – وهو جاهلي – أسلسَ من شعر الفرزدق ورجَز رؤبة وهما آهلان؛ لملازمة عديّ الحاضرة وإيطانه الريف، وبُعده عن جلافة البدْو وجفاء الأعراب. ...

فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثُرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدّب والتظرّف اختار الناسُ من الكلام ألينَه وأسهَله، وعمَدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنَها سمعاً، وألطفها من القلب موقِعاً؛ وإلى ما للعرب فيه لغاتٌ فاقتصروا على أسلسها وأشرفها. ... وتجاوزوا الحدّ في طلب التسهيل حتى تسمّحوا ببعض اللّحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعُجْمة، وأعانهم على ذلك لينُ الحضارة وسهولةُ طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرّسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذَوا بشعرهم هذا المثال، وترقّقوا ما أمكن، وكسَوا معانيَهم ألطفَ ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيسَت بذلك الكلام الأول يتبيّن فيها اللين، فيُظَنّ ضعفاً. ... فإن رام أحدُهم الإغراب والاقتداءَ بمَن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشدّ تكلّف، وأتم تصنع؛ ومع التكلف المقْت، وللنفس عن التصنّع نُفْرة، وفي مفارقة الطبع قلةُ الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاقُ الديباجة.

وربما كان ذلك سبباً لطَمْس المحاسن؛ كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدَثين الاقتداءَ بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره، فقال:

فكأنّما هي في السّماع جنادِلٌ   وكأنّما هي في القلوب كَواكبُ

فتعسّف ما أمكن، وتغلغل في التصعّب كيف قدر، ثم لم يرضَ بذلك حتى أضاف إليه طلَب البديع، فتحمّله من كل وجْه، وتوصّل إليه بكل سبب، ولم يرضَ بهاتين الخلّتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفيّة، فاحتمل فيها كل غثٍّ ثقيل، وأرْصد لها الأفكار بكل سبيل؛ فصار هذا الجنسُ من شعره p. 94 إذا قرع السمعَ لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفِكْر، وكدّ الخاطر، والحمْل على القريحة. ... ولست أقول هذا غضّاً من أبي تمام، ولا تهْجيناً لشعره، ولا عصبيّة

عليه لغيره. فكيف وأنا أدينُ بتفضيله وتقديمه، وأنتحلُ موالاته وتعظيمه، وأراه قِبْلة أصحاب المعاني، وقُدْوة أهلِ البديع![4]

لقد اقتبست هذه الفقرات على طولها لأنها تكشف لنا كيف أن الجرجاني، مثل سلفه ابن قتيبة،[5] ما إن قدَّم ما يبدو أنه تصريح ثوري حول المساواة بين القدماء والمحدثين حتى يبادر مباشرة إلى نقض هذا التصريح بدعوى أن الأحداث التاريخية قد أنتجت تغيرات لغوية وثقافية، أدَّت بالتالي إلى تشويه اللغة وإلى منع الشاعر المحدث عن إنجاز شعر في مستوى شعر القدماء.[6] إن هذا الإصرار المحافظ على تشويه كلٍّ من اللغة والثقافة (والأخلاق) يكشف عن إدراك للتاريخ الثقافي يتعارض مع أفكار الجاحظ عن الحيوية العضوية للغة والثقافة (انظر أعلاه، الفصل الأول) وبالتالي، فعلى الرغم من أن الجرجاني يبدأ بتحليل تاريخي شيِّق لتطور الشعر المحدث من الشعر الجاهلي، نراه في النهاية يرتد إلى كل التصنيفات النمطية لدى النقاد السابقين. وكأنه لا يجد ضمن الإطار التاريخي الثقافي الذي بناهُ شرحاً متماسكاً لإنتاج أبي تمام الشعري وتأثيره، بل نجده يتقهقر إلى العبارات غير المتماسكة لدى ابن المعتز والآمدي – ''التكلف''، و''التصنع،'' و''البديع،'' وصفاً لحماس أبي تمام المفرط في محاكاة القدماء. وبعد وصفه للتأثيرات المؤذية والمضرة لهذه السمات على الشعر، يكشف الجرجاني، مثله مثل الصولي، من ثم عن نقص أكبر في تماسك خطابه من خلال اعترافه بأهمية أبي تمام الحاسمة في تطور الشعر المتأخر برمته.

لم يكن الجرجاني قادراً على أن يشرح لماذا لَمَّا يزل أبو تمام أكثر الشعراء تأثيراً في العصر العباسيِ المحدث، وهو الشاعر الذي أثقل شعره بكثير من الصعوبات والسمات ''غير الشعرية،'' ولم يكن الجرجاني راغباً في أن يتقبل نتائج تلك الحقيقة–أي إن شعر أبي تمام المعقد، والسمج غالباً، وغير السائغ أحياناً كان انعكاساً p. 95

---

[4] السابق، ١٧–٢٠.

[5] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٦٣.

[6] عن مفهوم الحضارة بأنها مفسدة بالضرورة وتأثير هذا المفهوم على الإدراك الأدبي انظر ملاحظات فون جرونيباوم في نهاية مقالته ''مفهوم السرقة.'' ٢٥٣.

أكثر صدقاً للجماليات والتوترات الأدبية لذلك لعصره واستجابة أكثر أصالة للتراث الفكري والثقافي العباسي من الغنائية الحنينية لكن غير المتأملة لدى بعض الشعراء المعاصرين لأبي تمام. وقد أدّى ذلك كله بالجرجاني إلى اللجوء إلى الثنائية الضدية التقليدية بين ''المطبوع'' و''المصنوع.''[٧]

إن سلوك الجرجاني في افتتاح المناقشة بملحوظة بصيرة ومبدعة واختزالها في النهاية إلى تصنيفات عقيمة مستمدة من النقاد السابقين يتضح كذلك في تناوله للبديع. وهو يبدأ هذا القسم من الوساطة بتمييز جوهري:

> وقد كان يقع ذلك [أي استعمال البديع والاستعارة] في خلال قصائدها [أي قصائد العرب]، ويتّفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصْد؛ فلما أفْضى الشعر الى المحْدَثين، ورأوْا مواقعَ تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميّزَها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسمّوْه البَديع؛ فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم. ومقتصد ومُفرط.[٨]

وهكذا استخدم القدماء، طبقاً للجرجاني، الأنواع البلاغية بطريقة عفوية، ودون وعي؛ في حين أن المحدثين استخدموها بوعي وقصد. وكان لا بد لهذا التصور أن ينتهي بالجرجاني، وخصوصاً عندما نتذكر أفكاره عن التأثيرات التاريخية والثقافية على تطور اللغة والشعر، إلى استنتاج أن شعر البديع المحدث ليس مجرد تكاثر لأنواع بلاغية سابقة الوجود كما زعم ابن المعتز، وإنما هو عبارة عن استخدام مختلف اختلافاً جذريًا للأنواع البلاغية في شعر البديع عن الاستخدام العفوي وغير الواعي لهذه الأنواع في شعر القدماء. لقد كان الاختلاف اختلافاً في الجماليات الشعرية، وليس في مجرد كثرة

---

[٧] الجرجاني، الوساطة، ٢٠-٢١. من الواضح من ملاحظات الجرجاني على قصيدة للمتنبي أنه لا ينظر إلى ''المطبوع'' و''المصنوع'' بوصفهما ضدين وصفتين شاملتين على نحو تبادلي كما هو الأمر لدى أسلافه (الوساطة، ١٢١). [والمقصود هنا القصيدة الميمية في وصف الحمى التي قالها في مصر. ونص تعليق الجرجاني: ''وهذه القصيدة كلّها مختارة، لا يُعْلَمُ لأحدٍ في معناها مثلُها. والأبياتُ التي وصف فيها الحمى أفراد، وقد اخترع أكثر معانيها. وسهل في ألفاظها، فجاءت مطبوعةً مصنوعة. وهذا القسمُ من الشعر هو المطمِع المؤيس'' — المترجم]

[٨] المرجع السابق، ٣٤.

الاستخدام. ومع ذلك فبدلاً من أن يتحدّى الجرجاني النظرية المقبولة، سرعان ما ينحدر تناوله للموضوع إلى عرض آلي لأمثلة من الأنواع البلاغية المختارة اختياراً اعتباطيًّا. ومهما يكن من أمر، فثمة ملمح جدير بالملاحظة، وذلك هو تطبيق الجرجاني لمنطق أكثر صلابة في تحليل الأنواع نفسها، وهو ما أثمر فيما بعد التحليلات المنطقية المنتظمة للأشكال البلاغية لدى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١/١٠٧٨) في أسرار البلاغة.

p. 96

يصل عدد أنواع البديع التي يتناولها القاضي الجرجاني إلى خمسة، مثله في ذلك مثل ابن المعتز من قبله:

١) **الاستعارة**. يبدأ الجرجاني بشواهد شعرية جيدة من القدماء، ثم من المحدثين، ومن بين الأخيرين مسلم بن الوليد، وأبو تمام، والبحتري، وابن المعتز، وأبو نواس. ثم يذكر شواهد سلبية، ستة منها لأبي تمام وشاهد واحد من أبي نواس. وهكذا يتبع الجرجاني على نحو عام النظام الذي أسسه ابن المعتز في كتاب البديع.[٩]

٢) **التجنيس**. يميز الجرجاني بين ثلاثة أنماط من التجنيس: المطلق، والمستوفي، والناقص. وهو يمضي مرة أخرى على النظام المتبع من إعطاء شواهد شعرية من القدماء والمحدثين. ومع ذلك فهو لا يعطي هنا ولا في الأنواع التالية شواهد سلبية. ومما تجدر ملاحظته هنا أيضاً هو تمييزه بين التجنيس ومجرد التكرار،[١٠] وهو ما تفتقد إليه الأعمال السابقة.

٣) **المطابقة**. يتضح في هذا القسم الاتجاه التحليلي للجرجاني. وهو هنا يميز بين المطابقة بشكل عام والمطابقة بالنفي، وما ليس بالمطابقة، حيث لا يكون الطرفان ضدين بشكل دقيق.[١١]

---

[٩] السابق، ٣٤-٣٩.

[١٠] السابق، ٤٢-٤٤. انظر مناقشة التجنيس لدى ابن المعتز، أعلاه، الفصل الأول.

[١١] تتضح حقيقة أن تبصرات الجرجاني النقدية والتحليلية أوضح من تبصرات الآمدي إلى حد ما في تعليقه على بيت لأبي تمام كان الآمدي قد اعتبره من أخطاء الشاعر:

ومن أغرَب ألفاظه وألطف ما وُجِد منه قول أبي تمام:

وهذه الأنواع الثلاثة هي هي التي عند ابن المعتز. ويُنَحّي الجرجاني جانباً، كما فعل الآمدي، رد العجز على الصدر والمذهب الكلامي، ويضع مكانهما نوعين آخرين هما:

٤) **التصحيف**. وشواهده كلها، كما هو الأمر مع المطابقة، من المحدثين. ومن الواضح اختصاص هذا النوع بالمحدثين، بما أن الشعر الجاهلي لم يكن مدوّنا قبل جمعه في القرن الثاني الهجري. فلا نستطيع أن نعتبر التصحيف نوعاً من أنواع البديع إلا بإنكار تعريف ابن المعتز للبديع—أي أن البديع ليس إلا التكثير في الأنواع البلاغية التي توجد بقلة عند الشعراء القدماء. ومن ثم يمكن اعتبار التصحيف أحد أنواع البديع فحسب على حساب تعريف ابن المعتز لهذا المصطلح من حيث التضاد السطحي.[١٢] p. 97

٥) **التقسيم**.[١٣] وكل الشواهد على هذا النوع من الشعراء القدماء.[١٤]

فالجرجاني إذن يعتمد في بناء مفهومه للبديع بشكل عام على ابن المعتز. وعلى الرغم من قيامه بقدر بعينه من الاختبار المنطقي في التقسيم الفرعي للأنواع المفردة من البديع فإن تناوله للمسألة ليس منتظماً. فالجرجاني يستشهد على النوعين الأولين، مثلما فعل ابن المعتز، بشواهد شعرية من القدماء والمحدثين على السواء، ومع ذلك فالأنواع الأخرى مُسْتَشْهَد عليها إما من خلال القدماء أو من خلال المحدثين. ناهيك عن أنه لا يعلّق على هذا تعليقاً تاريخيًّا أو غير تاريخي. ذلك أن تعليقاته من قبل على التطور التاريخي للشعر، بالإضافة إلى تعليقاته التمهيدية على البديع وإدراكه الواضح أن بعض الأنواع قد تكون أكثر قيمة أو مستخدمة أكثر من غيرها في بعض الحقب، تؤدي منطقيًّا إلى معارضة تعريف ابن المعتز للبديع. ومع ذلك، فإن الجرجاني لا يتيح

مَها الوحش إلا أنّ هاتا أوانسٌ قَنا الخطِّ إلا أنّ تلْك نوابلُ

فطابق بهاتا وتلك وأحدهما للحاضر، والآخر للغائب، فكانا نقيضين في المعنى، وبمنزلة الضدين. (المرجع السابق، ٤٤–٤٥). انظر أعلاه، الفصل الثالث.

[١٢] السابق، ٤٦.

[١٣] فون جرونيباوم، **وثيقة من القرن العاشر**، ٣٣، هامش رقم ٢٥٦.

[١٤] الجرجاني، **الوساطة**، ٤٦–٤٨.

لملاحظاته الجديدة الفرصة كي تتطور وتثمر، وإنما ينتهي مثلما انتهى ابن المعتز، معترفاً بأن اختياره لأنواع البديع اختيار اعتباطي وأن أنواعاً بلاغية أخرى يمكن أن تؤخذ في الحسبان بالمثل.[١٥]

في مقدمة قسم 'الوساطة' نفسه، يهاجم الجرجاني منتقصي المتنبي ويصنِّفهم تصنيفاً موازياً إلى حد كبير لتصنيف الصولي والآمدي خصومَ أبي تمام. جعل الجرجاني أعداء المتنبي معسكرَيْن: الأول لا يقبل أصحابه إلا الشعر القديم، أما الثاني فيقبل أصحابه الشعر المحدث إلا أنهم ينكرون شعر المتنبي بالذات. وبادئ بدء يتخلص الجرجاني من المجموعة الأولى. فهو يقلِّل من شأن قضية القدماء والمحدثين بوصفها غير مستحقة للمناقشة والبحث. فيقرر في البداية بطريقة لا تخلو من ظرف على نحو ما أن أصحاب المعسكر الأولى يدافعون في النهاية عن المتنبي ومؤيديه بأن يسلكوه ضمن طبقة المحدثين، مثل أبي نواس، وأبي تمام، ومسلم، وهم الشعراء المتهمون في شعرهم؛ وجَعْلُ المتنبي ضمن تلك الفئة هو ما يقاتل من أجله المدافعون عنه.[١٦] وأخيراً يرفض الجرجاني المتعصبين للقدماء بأن يذكر عدة حكايات شائعة حتى ذلك الوقت عن خصوم ألداء للمحدثين مثل ابن الأعرابي والأصمعي اللذين أعجبا للوهلة الأولى ببعض الأبيات التي أنشدت أمامهما. لكنهما عندما اكتشفا أن من قال تلك الأبيات هم من الشعراء المحدثين أنكرا الشعر ووسماه بالتوليد والتكلف.[١٧] وسرعان ما يوجه الجرجاني مناقشته إلى الجدال الأكثر استحقاقاً للنظر بين من يقبلون بمشروعية الشعر المحدث وإن اختلفوا في شعر المتنبي. وهنا تحديداً يضع الجرجاني الأساس للمعركة الأدبية بين القدماء والمحدثين مستنداً إلى السلطة المعيارية التي كان الشعراء المحدثون قد حازوها في الدوائر النقدية للقرن الرابع الهجري: p. 98

> وليس الحكم بين القدماء والمولدين من التوسط بين المحدث والمُحدَث بسبيل؛ كما لا نسب بينه وبين تفضيل قديم على قديم. وإنما يستعتِب لك هذه المخاطبة مَنْ

---

[١٥] السابق، ٤٨.

[١٦] السابق، ٤٩–٥٠.

[١٧] السابق، ٥٠–٥١.

وافقك على فضل أبي تمام وحزبه، وسلّم محل مسلم ومنْ بعده، فتجعل هؤلاء شهودك وحججك، وتقيم شعرهم حكماً بينه وبينك؛ فإنك لا تدّعي لأبي الطيب طريقةَ بشار وأبي نواس، ولا منهاج أشجع والخُزَيمي. ولو ادّعيته فإنما كنتَ تخادع نفسك، أو تُباهِت عقلك، وإنما أنت أحد رجلين: إما أن تدّعي له الصنعة المحضة فتُلحِقه بأبي تمام وتجعله من حِزْبه، أو تدّعي له فيه شركاً وفي الطبع حظّاً، فإن مِلت به نحو الصنعة فضْلَ ميْل صيّرته في جَنَبَةِ مسلم، وإن وفّرت قسطه من الطبع عدلت به قليلاً نحو البحتري.[18]

ولما كانت الأسس الأدبية لهذا الجدال قد نقلها الجرجاني من القدماء إلى المحدثين، فقد راح يبني هجومه لصالح المتنبي على غرار دفاع الصولي عن أبي تمام. فمثلما قال الصولي إن أخطاء أبي تمام قد أفردت للمؤاخذة، في حين أن أخطاء الآخرين قد غُضَّ النظرُ عنها؛ يزعم الجرجاني أن المتنبي ليس إلا واحداً من جملة الشعراء، فكيف يُخَصُّ بالظلم دونهم.[19] وهكذا يستبدل الجرجاني بعرض الصولي لأخطاء القدماء عرضاً موازياً لأخطاء المحدثين ''المقبولين معياريًّا''. والجرجاني يفعل ذلك بأن يقدم قسمين عن صفة الشعر غير المتكافئ عند أبي نواس وأبي تمام، معطياً في البداية أمثلة من أبيات ممتازة ثم من أبيات منتقدة. يبدأ الجرجاني على النحو التالي: p. 99

ولو تأملت شعر أبي نواس حقّ التأمل، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه، وعددتَ منفيَّه ومختاره، لعظّمتَ من قدْر صاحبنا ما صغّرت، ولأكبرت من شأنه ما استحقرت، ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدَث شعراً أعمَّ اختلالاً، وأقبح تفاوتاً، وأبينَ اضطراباً، وأكثر سفسفةً، وأشد سقوطاً من شعره هذا؛ وهو الشيخ المقدَّم والإمام المفضّل الذي شهد له خلَف وأبو عبيدة والأصمعي. ...[20]

إن موضوعة (=تيمة theme) تفاوت شعر المحدثين، وخصوصاً شعر أبي تمام، ترد عند كل أولئك النقاد. وبالنسبة إلى الجرجاني، فهو لا يؤكد التفاوت في قيمة شعر أبي تمام فحسب بل في قدرته على قول الشعر في مختلف أساليبه، بدءاً من الأسلوب

[18] السابق، ٤٩–٥٠.

[19] السابق، ٤٩–٥٠.

[20] السابق، ٥٥.

الحضري الشديد التأنق والصقل إلى الأسلوب البدوي الصحراوي.[21] والجرجاني الناقد، مع ذلك، لا يحاول أن يوفّق بين هذه الاختلافات ولا يحاول كذلك أن يصوغ نظرية، تقدم شرحاً متماسكاً لهذه الظاهرة.

وثمة ملمح آخر جدير بالملاحظة في هذا القسم، على نحو ما لاحظ الربداوي في سياق الكلام عن البديع،[22] أن الجرجاني لا يختار شواهد شعرية جديدة من عمل أبي تمام، وإنما هو يعتمد على آراء النقاد السابقين عليه. وفي الحالتين التاليتين، على سبيل المثال، يعيد الجرجاني اختيار الأبيات نفسها والرأي فيها نفسه مما نجده عند الآمدي:

ورحبَ صدْرٍ لو أنّ الأرض واسعة　　　كوسعه لم يضق عن أهله بلدُ

وهذا المعنى فاسد؛ لأنه جعل البلادَ إنما تضيق بأهلها لضيق الأرض، وأنها لو اتسعت اتساعَ صدره لم تضِق البلاد. ونحن نعلم أن البلاد لم تخطط في الأصل على قدر سعةِ الأرض وضيقها، وأن الأرض تتّسع لبلاد كثيرة....[23] p. 100

يَنِدُّ عن الجرجاني هنا، مثله مثل سلفه الآمدي، المغزى الاستعاري لاستخدام الشاعر العبارات العربية المتداولة. فعبارة ''رحب الصدر'' تعني في العربية الاتساع في الخلق، أي الحلم والصبر، وتلحق بها عبارات مثل 'رحب الذراع'، أي واسع القوة، كما تعني السخاء. كذلك تمتد هذه العبارات المجازية إلى البلد الرحب، أي الذي يرحب بزائريه (انظر تاج العروس، ولسان العرب 'ر-ح-ب') في حين أن فعل ''ضاق/يضيق'' يعني، الوجود في ضيق من الأمر، ''ومن المجاز: وقع في مضيق من أمره ومضايق، وهو من أمره في ضيق، وضاقت عليه الحيلة. وإذا تضايق عليك أمر فانتظر سعة، ولا يسعني أمر ويضيق عنك، وقد ضاق عليّ صدره، وله نفس ضيقة، وأصابته ضيقة: فقر.'' (انظر أساس البلاغة للزمخشري، 'ض-ي-ق'). وفي ضوء هذا التعبيرات الإصطلاحية، فإن المعنى الحقيقي للبيت يصبح واضحاً: فالممدوح كريم إلى حد أنه، إذا كانت الأرض

---

[21] السابق، ٦٥-٦٧.

[22] الربداوي، **الحركة النقدية**، ٢٨٥.

[23] الجرجاني، **الوساطة**، ٧٧.

في مثل سعة يده، لم تكن ثمة أرض فقيرة. أما مناقشة المثل الثاني من شعر أبي تمام فتعود كذلك إلى الآمدي:

حلّتْ محلّ البِكْر من مُعطًى وقد زُفّت من المعطي زِفافَ الأيِّم

فجعل الأيّم مقابل البكر في التقسيم، والأيّم قد تكون بكراً؛ وإنما هي التي لا زوج لها، يقال: آمت المرأة تئيم أيْمة. وكذلك الرجل إذا ماتت امرأته؛ وإنما لأهل اللغة قولان: أحدهما أن المرأة قد تكون أيّماً إذا لم يكن لها زوج؛ وإن لم تكن نكِحت قطّ. والثاني أنها لا تكون أيّماً إلا وقد نُكِحت، ثم خلَت بموت أو طلاق؛ بكراً كانت أو غير بكر، بنَى عليها الزوج أو لم يبْنِ.[٢٤]

إن استمرار مثل هذا التزمت اللغوي عبر أجيال من النقاد ينتهي إلى استعراض الناقد لمعرفته الواسعة على حساب المقصد الأدبي للشاعر. لأن أبا تمام هنا يصف من ناحية علاقة القصيدة بالممدوح، الذي تصل القصيدة إليه كما تصل العروس البكر إلى منزل زوجها، ومن ناحية أخرى، يصف علاقة القصيدة بالشاعر، الذي قد ألفها كما لو كان زوجها الأول، حتى لكأن موكب زفافها إلى الممدوح هو موكب امرأة مطلقة أو أرملة. واستخدام ''الأيِّم'' بهذا المعنى استخدام شائع، وبالتالي قد يكون هو المعنى الأصلي للكلمة.[٢٥] وإضافة إلى هذا، فلعل مطابقة الشاعر بين ''بكر'' و''أيِّم،'' من وجهة نظر p. 101 الاشتقاق الأكبر، تكون صحيحة، بما أن تشابه ''الأيِّم'' مع كلمتي ''اليتيم''[٢٦] و''المأتم'' يدل على أن المعنى الأصلي للكلمة مرتبط بالفقدان؛ وهكذا فمعنى ''العزوبية'' معنى ثانوي ناتج منطقيًّا من المعنى الأول. أما السؤال عن الأرملة أو المطلقة بكراً أو غير بكر، فهذا سؤال شرعي وليس سؤالاً أدبيًّا.

---

[٢٤] السابق، ٧٩.

[٢٥] انظر اللسان، (أيم).

[٢٦] انظر الجملة المشهورة من لامية العرب للشنفرى: ''فأيّمْتُ نسواناً وأيْتمتُ إلْدَةً.'' [أي: جعلت النساء أيامى، جمع أيم كسيد، وهي التي لا زوج لها. وأيتمت إلدة، أي: جعلت الأولاد أيتاماً. يريد أنه قتل أزواج النساء وآباء الأولاد. إلدة، بكسر الهمزة أصله ولدة، جمع وليد، وهو الصبي–المترجم]. فيها. انتهى.

وقد يبدو أن هذه الأمثلة تشير إلى أن تَغَيُّرَ مكانة أبي تمام من مناضل من أجل أن يحظى بقبول النقاد إلى سلطة معيارية لم يتطلب بالضرورة تغيراً مصاحباً في الرأي النقدي سواء بالنسبة إلى عمله في مجموعه أو في أبيات مفردة. وفي مكان آخر، يقوم الجرجاني بتنقيح ملاحظات سلفه الآمدي بدلاً من اختيار أمثلة جديدة وتقييمها، على نحو ما نرى في تناوله لعبارة أبي تمام "رقيق حواشي الحلم،" وهو ما سبق أن لاحظناه في الفصل الثاني أعلاه. وهكذا كان ذلك النقد اللاحق لأبي تمام عند الجرجاني مؤسساً على هذه الذخيرة المعيارية للمادة الشعرية والنقدية، بدلاً من العودة إلى ديوان الشاعر وإعادة تقييمه.

إن تأثير الآمدي على الجرجاني واضح كذلك في تناول الأخير لموضوع السرقات. والمتنبي، مثله مثل سلفه أبي تمام، كان متهماً بالإفراط في التجديد والإسراف في السرقة، وخصوصاً من أبي تمام. ولكي يقابل الجرجاني اتهامات خصوم المتنبي، يطرح خطاباً نقديًّا متبصِّراً، يحاول فيه أن يحلل تحت عنوان السرقات الشعرية الطرق المختلفة التي يمكن لشاعر أن يستغل بها شعر أسلافه:

> ...، وهذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرِّز. وليس كل من تعرَّض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله. ولستَ تعدّ من جهابذة الكلام، ونُقَّاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برُتَبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصْب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السَّرَق فيه، والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المختصّ الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مُختلساً سارقاً، والمشارِك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أُخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان.[٢٧]

p. 102

وهكذا يشرع الجرجاني في عرض تعقد المشكلة. فهو يبدأ بالتمييز الذي أقامه الآمدي بين الألفاظ والمعاني "العامة المشتركة"، وذلك الذي يمكن نسبته إلى الشاعر لتحسينه إياه أو زيادته فيه؛ أي:

---

[٢٧] الجرجاني، **الوساطة**، ١٨٣.

بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السَّرَق فيه، والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى بـه، وبـين المختصّ الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مُختلساً سارقاً، والمشارِك له محتذياً تابعاً، و ... اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أُخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان.[28]

وبعد هذا التمييز الأول، يتجاوز الجرجاني المفهوم المحدود للسرقة لدى الآمدي لكي يقدم لنا فروقاً متعددة أبعد، منبهاً قارئه إلى ضرورة عدم قصر السرقة:

على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمَن، ونضح عن صاحبه؛ وألا يكون همّك في تتبّع الأبيات المتشابهة، والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد.[29]

ثم يناقش الجرجاني الحيل المتعددة التي يلجأ إليه الشعراء كي يخفوا سرقاتهم:

وحتى لا يغرَّك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدُهما نسيباً، والآخر مديحاً، وأن يكون هذا هجاءً، وذاك افتخاراً، فإن الشاعر الحاذق إذا علِق المعنى المختَلس عدَل به عن نوعه وصِنفه وعن وزنه ونظمه. وعن روِّيه وقافيته. فإذا مرّ بالغبيّ الغُفْل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفَطِن الذكي عرف قرابةَ ما بينهما، والوصْلَة التي تجمعهما.[30]

يظهر لنا من هذه الملاحظات أن الناقد ليس لديه مفهوم واضح للتأثير الشعري، بمعنى أن يُلْهَمَ شاعرٌ ما من قبل عمل شاعر آخر–سواء قصائد كاملة أو ديوان بكامله–، بل إن الشاعر مثله مثل الناقد ينظر إلى بيت لشاعر آخر، ثم يلجأ إلى حيل متعددة لإخفاء سرقته. وهكذا يقرر الجرجاني في ملاحظاته الختامية لمناقشته النظرية حول موضوع السرقة:

p. 103

والسَّرَق ... داءٌ قديم، وعيبٌ عتيق، وما زال الشاعر يستعينُ بخاطرِ الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه. ... ومتى أنصفتَ علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقربُ فيه الى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدّمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها؛ وإنما يحصل على بقايا: إما أن تكونَ تُرِكت رغبةً عنها، واستهانةً بها، أو لبعدِ مطلَبها، واعتياص مرامها، وتعذّر الوصول إليها؛

[28] السابق، ١٨٣.

[29] السابق، ٢٠١.

[30] السابق، ٢٠٤.

> ومتى أجهَد أحدُنا نفسَه، وأعمل فكرَه، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنّه غريباً مبتدَعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفّح عنه الدواوين لم يُخطِئه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضّ من حُسنِه؛ ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتَّ الحكم على شاعر بالسرقة. ... وإنما أقول: قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغتنم به فضيلةَ الصدق، وأسلم من اقتحام التهوّر."[31]

إن ما حدث في الواقع هو أن مصطلح 'السرقة' قد امتد ليشمل مجالاً كاملاً من الطرق التي يستغل عن طريقها الشاعر عمل أسلافه من الشعراء، ومعظم هذه الطرق أبعد ما تكون من السرقة. وفوق ذلك، يعترف الناقد بضرورة بعض أشكال السرقة، أو حتى بالضروة المنطقية لها، بين الأجيال المتأخرة وخصوصاً في تقليد شعري، يتطلب الالتزام الدقيق بالشكل والمعاني والمعجم أي بعمود الشعر. إن هذه الملاحظات الختامية للجرجاني، إذا ضممناها إلى التفريق بين الأنماط المختلفة للسرقة، بدءاً من تلك التي يُلام عليها الشاعر إلى تلك التي تحمد له، تكشف عن قلق يساوره حول استخدام مصطلح السرقة المعيب لشرح العلاقات الأدبية المعقدة بين الشاعر والسابقين عليه. وعلى الرغم من أن مناقشة الجرجاني تكوِّن خطوة نقدية لا بأس بها وأكثر تقدماً من معالجة الآمدي للموضوع، إلا أنه فيما يبدو يرغب في تجنب المسألة. وفي النهاية فإن الجرجاني، أيضاً، غير قادر على صياغة نظرية في التأثير الشعري، ناهيك عن محاولة مثل هذه الصياغة، بحيث تنسخ مفهوم السرقة–هذا المفهوم الذي يعترف بعدم كفايته وفرط امتداده.

وإنْ نَتَحَوَّلْ إلى معالجة الجرجاني لسرقات المتنبي بذاته، نجد أن تبصراته
الجديدة يخنقها مرة أخرى التزامه بالتصنيفات والمناهج النقدية التي ورثها ممن سبقه. p. 104
فبالرغم من أنه وضع مسألة السرقة نفسها موضع الشك بوصفها موضوعاً نقديًا، إلا أنه يكرس حوالي مائتي صفحة، وهو ما يمثل تقريباً نصف كتابه، لأمثلة عن السرقة في شعر المتنبي. ويعلق الجرجاني في بعض الحالات باختصار على طبيعة–السرقة/الاستعارة التي امتد بها المتنبي وحسَّن أصلها أو قصَّر في ذلك، والتي أخذ فيها

[31] السابق، ٢١٤–٢١٥.

اللفظ دون المعنى أو المعنى دون اللفظ – لكن في أغلب الحالات لا تخرج الأمثلة عن بيت أو أكثر لشعراء مبكرين بجوار بيت من أبيات المتنبي.

إن عجز الجرجاني في وضع كل هذه المعلومات على نحو منظم في تحليل متماسك للتأثيرات الشعرية الرئيسة على عمل المتنبي لأمر مُخَيِّب للآمال في ضوء وعيه بمصادر التأثير تلك. لقد أعلن في مرحلة مبكرة من الوساطة ‘‘وأنا أرى لك إذا كنت متوخّياً للعدل، مؤثراً للإنصاف أن تقسّم شعره؛ فتجعله في الصدر الأول تابعاً لأبي تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم.’’[٣٢]

لقد كان لدى الجرجاني البصيرة النقدية الكافية لاختراق الصيغ النقدية التقليدية وإنجاز رؤية جديدة للشعر المحدث. إلا أنه، على الرغم من وعيه بما يشوب النظرية أو المنهج النقدي التقليدي من ضعف وتناقضات، اتخذه إطاراً لعمله النقدي؛ محاولاً أن يعدِّل التفاصيل بدلاً من أن يدمِّرها ويقيم بناءً على أنقاضها جديداً على أساس أكثر ثباتاً.

[٣٢] السابق، ٥٠. وانظر مرة أخرى هاينركس، ‘‘النظرية الأدبية،’’ ٥٢–٦٨.

خاتمة الجزء الأول

إن تحليل تطور الفكر النقدي العربي الكلاسيكي حول ظاهرة شعر البديع—من ملاحظات الجاحظ المتبصرة وإن كانت غير منتظمة إلى محاولة ابن المعتز تعريف الظاهرة وتنظيمها، إلى أعمال تالية عن أبي تمام للصولي والآمدي، وأخيراً نقل القاضي الجرجاني الجهاز النقدي الذي نشأ في مقابل التحدي الشعري الذي مثّله أبو تمام إلى التحدي الجديد الذي مثله المتنبي—يكشف في النهاية عن تناقض جوهري في هذا الفكر: فقد جعل من الشعر القديم معياراً على الشعراء ''المحدثين'' الاقتداء به، وفي الوقت نفسه زعم أن العوامل الثقافية—التاريخية حالت دون المحدثين والاقتداء بذلك الشعر. ومن ثم ضاعف النقاد من هذا التناقض بإعلانهم أن من قلد الشعر القديم هو أقل إبداعاً في الفن الشعري. وهكذا فمهما أبدع المحدثون من شعر فهو غير ''شعري'' (أي خارج على ''عمود الشعر'') وتقاليد القدماء؛ ومهما قلدوا شعر القدماء في شعرهم، فهو ليس إبداعاً. p. 105

أود أن أختم هذا الجزء باقتراح أن النقاد العرب القدماء، على الرغم من إدراكهم هذا التناقض إلى حد ما، فإنهم لم يقفوا على المحور التاريخي—الثقافي الذي دارت حوله كل قضاياهم النقدية. وهذا المحور، على ما أعتقد، كان الانتقال من تقليد شعري شفوي الطابع إلى تقليد شعري كتابي الطابع. وعلى الرغم من أن عواقب هذا الانتقال لا تزال في حاجة إلى درس مستفيض في التاريخ الأدبي والثقافي العربي، فإن التغير الجذري في وظيفة الشعر ذو أهمية أساسية بالنسبة إلى الموضوع المناقش هنا. فكما كان يعرف النقاد العرب القدماء حق المعرفة كانت وظيفة الشعر في التقليد الشفوي الجاهلي هي حفظ المعلومات لأنه من البديهي في الثقافة الشفوية أن ما يُنْسَى لا يُسْتَرْجَعُ أبداً. وكل هذه العناصر التي عادة ما نناقشها بوصفها الجوانب ''الشكلية'' للشعر تكشف عن وظيفة تعزيز للذاكرة: القافية والوزن ونظام ترتيب المعاني والموضوعات وبنيتها وما ندعوه وسائل ''بلاغية'': الاستعارة والتجنيس والطباق ورد العجز على الصدر، إلخ. وبالنسبة إلى هذه الأنواع الأخيرة، أعتقد أن الاستعارة مسألة أساسية لأن وظيفتها في الشعر الشفوي هي تشفير المفاهيم المجردة في صور ملموسة

حسية، ومن ثم تكون قابلة للتذكر، وفي عبارة أخرى، إن الاستعارة تغيِّرُ الأفكارَ إلى صور مرئية ''منقوشة.'' ومما هو جوهري بالنسبة إلى فهمنا لشعر المحدثين بشكل عام، ولشعراء البديع بشكل خاص، هو إدراك أن كل العناصر المعزِّزة للتذكر قد أصبحت، مع تأسيس الكتابة في المجتمع العربي، عاطلة لا حاجة إليها مقارنة بهذه الوظيفة القديمة في الشعر الشفهي. وبالتالي، فالشعر نفسه –بقدر ما هو معرَّف بمجموع تلك الصفات المعزِّزة للتذكر– كان يمكن أن يصبح عاطلاً لا حاجة إليه، لو لم تُعَيَّنْ لتلك العناصر الشعرية/المعزِّزة للتذكر وظائف جديدة. وهذه الوظائف الجديدة تأسست في وظيفتين: الأولى: طقوسية، ذلك أن الحفاظ على ما قد أصبح شكلاً أدبيًّا عتيقاً وصيانته (نظراً إلى أن النثر هو الشكل ''الكتابي'' بلا منازع) يعد تعبيراً عن الهوية الثقافية، و''ضمان ولاء'' للعروبة؛ والثانية: تفسيرية، ذلك أن شعر البديع في الحقبة العباسية كان في الحقيقة ''شعراً على الشعر'' ''metapoetry''، كانت وظيفته أن يفسر التقليد الشفوي القديم في الجاهلية للمثقفين المتحضرين في عصر الدولة العباسية. p. 106

وهكذا فإن شعر البديع يتطلب، من ناحية، القراءة عن طريق التأويل وهو ما اعترف به النقاد القدماء، وهو، من ناحية أخرى، ليس إلا بمثابة التأويل لأشعار القدماء. وعلاوة على هذا، فإن شعر البديع، من قبيل شعر أبي تمام، يمكن رؤيته بوصفه إعادة توظيف للوسائل البلاغية التي عُطِّلَتْ عن وظيفتها الأصلية –أي تعزيز التذكر– حتى تؤدي دوراً جديداً في التعبير عن المفاهيم التجريدية والتلاعب بها، وذلك إذا أخذنا في الحسبان أن المفاهيم المجردة لم تعد في حاجة [ملحة] إلى أن التعبير عنها من خلال الاستعارة كي يُحافَظ عليها (بل تُنْسَخُ كتابةً فحسب). فكأن المذهب الكلامي، مرة أخرى، هو القوة المحركة وراء عملية إعادة التوظيف هذه. أما الوسائل البلاغية الأخرى –من استعارة وجناس ومطابقة إلخ– فهي بمثابة الأدوات المعاد توظيفها.

في الجزء الثاني التالي، أقترح تجاوز مناقشة الأبيات المفردة كي أعرض تحويل أبي تمام البنية الكلية للقصيدة من وعاء طقوسي للتقليد الشعري الجاهلي إلى أداة تفسيرية لإحياء ذلك التقليد حتى يصبح وسيلة لتفسير الأحداث المعاصرة.

الجزء الثاني

شاعر المديح في بلاط الخلفاء

مقدمة

يسعى هذا الجزء إلى تحليل خمس قصائد من المدائح الأساسية لأبي تمام في بلاط الخلافة، قيلت كل منها في حادثة معاصرة لها من حملة عسكرية و/أو عمل سياسي P. 109 حاسم: فالقصيدة رقم ١٣٣، مدح للخليفة المأمون بمناسبة حملته ضد البيزنطيين في سنة ٢١٥ للهجرة؛ ورقم ٦٨، مدح لقائد الجيش العباسي أبي سعيد الثغري بمناسبة غزوته للبيزنطيين، بين ٢١٦ و٢٢٠ للهجرة تقريباً؛ ورقم ١٣٠، قصيدة مدح للخليفة المعتصم عقب تمرد بابك الخرمي وأسره ثم إعدامه؛ ورقم ٣؛ قصيدة أبي تمام الشهيرة في مدح المعتصم احتفالاً بغزوه مدينة عمورية البيزنطية في ٢٢٣ للهجرة؛ وأخيراً، رقم ٧٢، قصيدة مدح للمعتصم بمناسبة إحراق قائده الشهير المتهم بالخيانة، الأفشين، في سنة ٢٢٦.

تسير التحليلات هنا على أساس ما أرى أنه وظائف طقوسية عدة للقصيدة البلاطية العباسية: أولاً، إثبات شرعية الهيمنة العباسية من خلال إدماج التقليدين الشعريين الجاهلي والإسلامي؛ ثانياً، تفسير التراث الشعري القبلي الوثني (وأحياناً القرآني كذلك) أو فك شفرته أمام أصحابه المسلمين؛ وثالثاً، إعادة استيعاب الطقوس المجسَّدة في الشعر الجاهلي في التقليد الأكبر لطقوس الشرق الأدنى وأساطيره، وذلك من خلال تحليل البنية العميقة للقصيدة العربية الكلاسيكية القائمة على مبدأ التضحية.

أما مدخلي هذا فيقوم على عدد من الجهود النقدية المعاصرة.[1] وأقربها إلى عملي، من ناحية، إصرار أندراس حموري وم. م. بدوي على الدور الدلالي والبنيوي للأنواع البلاغية التي كانت قد رفضت سابقا بزعم أنها زينة فارغة،[2] ومن ناحية

---

[1] لا تعد دراسة الرباعي عن الصورة الشعرية عند أبي تمام ذات صلة أساسية هنا، بما أنها تتعامل أساساً مع تصنيف الصور طبقاً لموضوعها، وليس على أساس الدور الذي تقوم به كل صورة منفردة داخل القصيدة. انظر عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام (إربد، الأردن: جامعة اليرموك، ١٩٨٠).

[2] أندراش حموري، ‘‘ملاحظات حول الجناس في أسلوب أبي تمام؛’’
Andras Hamori, ''Notes on Paranomasia in Abū Tammām's Style,'' *Journal of Semitic Studies* 12 (1967): 83-90 and Andras Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974); M. M. Badawi, ''The

أخرى، الدراسة النقدية الموجزة لستيفن شبيرل عن ''الملكية الإسلامية وقصيدة المدح العربية،''[3] التي يحدِّدُ فيها، بالإضافة إلى العناصر العربية الجاهلية والإسلامية في قصيدة المدح البلاطية، العنصرَ الأسطوري للقوة الإحيائية والدور الخلاصي الطقوسي المنسوب إلى الملوكية المقدسة في الشرق الأدنى القديم. وما اقترحته في تحليل قصائد المدح لدى أبي تمام في بلاط الخلافة الإسلامية هو أن القصيدة ليس مجرد ''طقس'' من حيث الوظيفة والتيمات فحسب، بل من حيث البنية كذلك. وهذا يعني، على نحو ما قدّمت في سلسلة من المقالات عن الشعر الجاهلي،[4] أن النمط الثلاثي (نسيب–رحيل–مديح/فخر) للقصيدة العربية الكلاسيكية هو تعبير أدبي عن بنية ثلاثية لطقس العبور كما صاغه كلٌّ من فَنْ جِنب وهوبرت وماوس.[5]

P. 110

ومن أجل الإيجاز، سوف أقتبس من ملخص ليتش، الذي يركّز على جوانب طقس بعينه من طقوس العبور الأكثر قرباً للمناقشة الراهنة:

> طبقاً لِفَنْ جِنِبْ ... فإن الطقوس التي تفضي إلى تغير في المكانة الطقوسية لشخصية العابر (وهذه الطقوس بالطبع تتضمن ''التضحيات'' بالمعنى الذي حدَّدتُه من قبل) هي عادةً ذات بنية ثلاثية: (i) ''طقس الانفصال،'' الذي ينفصل فيه العابر عن دوره/دورها الاجتماعي الأصلي (ظرف طقسي)، يتبعه (ii) الحالة الهامشية التي

Function of Rhetoric in Medieval Arabic Poetry: Abū Tammām's Ode on Amorium,'' *Journal of Arabic Literature* 9 (1978): 43-56.

[وقد ترجمت هذه المقالة إلى العربية، انظر محمد يحيى (مترجم). ''وظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط (قصيدة أبي تمام عن عمورية)،'' فصول، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص٢١٤–٢٢٢–المترجم].

[3] ستيفن شبيرل، ''الملكية الإسلامية وشعر المدح العربي في بداية القرن التاسع الميلادي،''
Stefan Sperl, ''Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early 9th Century,'' *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 20-35.

[4] الأكثر اتصالاً بالموضوع هنا: ''التحليلات البنيوية للشعر الجاهلي،'' و''القصيدة العربية وطقوس العبور،'' و''رثاء تأبط شرًا،'' والصم الخوالد تتكلم.

[5] أرنولد فن جنب، طقوس العبور،
Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, trans. Vizedom and Caffee (Chicago: University Press, 1960);

وهنري هوبرت ومارسيل ماوس، التضحية: طبيعتها ووظيفتها.
Henri Hubert and Marcel Mauss, *Sacrifice: Its Nature and Function*, tr. W. D. Halls (Chicago: University of Chicago Press, 1964).

يكون فيها العابر، على نحو مؤقت، خارج المجتمع في وضع ''تحريمي'' يُنظَر إليه على نحو متكافئ بوصفه وضعاً ذا خطورة سواء من حيث قابليته للتدنيس أو للتطهير. وهذه الحالة يتبعها (iii) ''طقس إعادة التجمع'' الذي يعاد فيه العابر إلى المجتمع وقد أحرز دوره/دورها الاجتماعي الجديد (ظرف طقسي). إن منطق الاختبار هذا يعني ببساطة أن الرمزية الضمنية في (i) يجب أن تكون مطابقة قليلاً أو كثيراً لتلك الرمزية التي في (iii) لكنها مقدَّمة بصورة عكسية. وعلى سبيل المثال، إن كان (i) ''طقس الانفصال.'' يشتمل على موت ودفن رمزي، كما يحدث في مرات عديدة، فمن المحتمل أن (iii) ''طقس إعادة التجمع'' سوف يشتمل على انبعاث رمزي من القبر (وهو ما قد أصبح في هذه اللحظة رمزاً للرحم).[٦]

وإنْ نتحوَّلْ إلى الحالة الخاصة للتضحية، نجدْ أنها تصنَّف، في كل من الصياغة والتعريف، ضمن طقوس العبور. ويحدِّد هوبرت وماوس التضحية كما يلي: ''التضحية فعل ديني يعدِّل، من خلال تكريس الضحية، الحالة الأخلاقية للشخص الذي يمرُّ بها أو حالة بعض الأشياء التي تتصل بالشخص،''[٧] وهذا يعني طقساً يفضي إلى تغير في المكانة الطقوسية. ومخطط هوبرت وماوس للتضحية مخطط ثلاثي. يتكوَّن من (i) طقوس الدخول في التضحية؛ (ii) التضحية نفسها؛ و(iii) طقوس الخروج.[٨] ومن الجدير بالملاحظة هنا قولهما بأن، ''الطقوس التي تؤدي إلى الخروج من التضحية هي المقابل التام لتلك التي لاحظناه في طقوس الدخول إليها.''[٩] وهذا يعني أن النمط (أ ب ب أ) الذي لاحظه ليتش في طقس العبور بشكل عام يمكن تمييزه بطريقة مماثلة في طقوس P. 111

[٦] إدموند ليتش. ''ضد الأنواع.''

Edmund Leach, ''Against Genres: Are Parables Lights Set in Candlesticks or Put Under a Bushel?'' In Edmund Leach and D. Alan Aycock, *Structuralist Interpretations of Biblical Myth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 99.

[٧] هوبرت وماوس، التضحية، ١٣.

[٨] السابق، ٢٠-٤٩.

[٩] السابق، ١٦.

التضحية: الانتقال من غير المقدس (العادي) إلى المقدس ومن المقدس مرة أخرى إلى غير المقدس.[١٠]

بالنسبة إلى قصائد أبي تمام يسلم تطبيق هذا النموذج للتحليل إلى نتيجتين: الأولى، أنه يكشف كيف استخدم الشاعر البنيات والصور التقليدية كي يحوِّل الأفعال الحربية والسياسية المعاصرة إلى طقوس خلاصية للتدنيس والتطهير، وللتضحية والفداء. والثانية، باستطاعتنا، بعد أن أقمنا موازاة بنيوية بين القصيدة الجاهلية وطقوس الشرق الأدنى القديم، أن نرى أن الخليفة، بتوليه لدور الملك الأسطوري المضحي. مجازيًا على الأقل، لا يزال مع ذلك المنتقم البطولي للجاهلية الذي يعيد إخصاب العشيرة من خلال سلب العدو خصوبته. وفي عبارة أخرى، فإن قصيدة المدح البلاطية العباسية، لا تمثل، على يد أبي تمام، بنية شعرية جديدة، بل هي بالأحرى امتداد مجازي للقصيدة الجاهلية.

---

[١٠] انظر ستيتكيفيتش، ‘‘رثاء تأبط شرًا،’’ ٢٨–٢٩.

الفصل الخامس

غلام الزمان: قصيدة مدح إلى الخليفة المأمون

إنَّ أوَّلَ قصيدةٍ لأبي تمام يمكنُ أن نطلقَ عليها قصيدةً إمبراطورية إسلامية هي رقم ١٣٣، التي قالها في مدح الخليفة المأمون.[1] وقد ترك لنا العسكري في **ديوان المعاني** الخبر التالي حول إنشاد أبي تمام للقصيدة بين يدي الخليفة وحاشيته:

P. 120-121

دخل أبو تمام على المأمون في زيٍّ أعرابي فأنشده:

دِمَنٌ ألَمَّ بها فقالَ سَلامُ   كَم حَلَّ عُقْدَةَ صَبْرِهِ الإلمامُ؟

فجعل المأمون يتعجب من غريب ما يأتي به من المعاني ويقول: "ليس هذا من معاني الأعراب!" فلما انتهى إلى قوله:

هُنَّ الحَمامُ فإن كَسَرتَ عِيافَةً   مِن حائِهِنَّ فإنَّهُنَّ حِمامُ

فقال المأمون: "الله أكبر كنتَ يا هذا قد خلطتَ عليَّ الأمرَ منذ اليوم، وكنتُ حسبتُكَ بدويًا، ثم تأمَّلتُ معاني شعرك فإذا هي معاني الحضريين وإذا أنتَ منهم." فقصَّرَ به ذلك عنده.[2]

وإن أضفنا إلى هذا الخبر ورود اسم "المصيصة" في تساؤل الخليفة المعتصم بعد وقعة عمورية (٢٢٣ هـ) عن أبي تمام: "أليس الذي أنشدنا بالمصيصة الأجشُّ الصوت؟"،[3]

---

[1] القصيدة رقم ١٣٣، ديوان أبي تمام، ٣: ١٥٠–١٥٩.

[2] أبو هلال العسكري، **ديوان المعاني** (القاهرة: مطبعة القدسي، ١٣٥٢/١٩٣٣)، ٢: ١٢٠. انظر كذلك خضر الطائي، **أبو تمام الطائي** (بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٦)، ٣٩–٤٠، وهلموت ريتر، **أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني** (ترجمة ألمانية):

Helmut Ritter, *Die Geheimnisse der Wortkunst (Asrār al-Balāġa) des ʻAbdalqāhir al-Ćurćānī* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1959).

يستخلص ريتر من هذه الحكاية أن المأمون لم يكن يعرف أبا تمام ولهذا كانت هذه هي القصيدة الأولى التي أنشدها إياه ولا بد أنها الأخيرة كذلك (ص٢٢–٢٣). [انظر هنا كذلك مقالة ريتر "أبو تمام" في **دائرة المعارف الإسلامية**، ط٢، وقد أشارت إليها المؤلفة في تقديم الكتاب–المترجم].

[3] الصولي، **أخبار أبي تمام**، ١٤٣–١٤٤.

فذلك يشير إلى سنة ٢١٥/٨٣٠-٨٣١ عندما صحب المعتصم (أبو إسحاق بن الرشيد) أخاه الخليفة المأمون في غزوته ضد الروم. كذلك فإن الإشارات في القصيدة نفسها إلى مجريات حملة المأمون في هذه السنة تؤكد أن القصيدة أنشأها الشاعر وأنشدها الخليفة خلال إقامته في سوريا في سنة ٢١٥ بعد عودته من بلاد الروم.[٤] أما أكثر الإشارات دقّةً P. 122 إلى حملة سنة ٢١٥ فهي إشارة الطبري الذي يقرّر في حوادث يوم ٢٧ من شهر المحرّم لهذه السنة (الموافق ٢٠ مارس، ٨٣٠) أن المأمون ترك بغداد في غزوة للروم. وبعد التوقُّف في تكريت على نهر دجلة بسبب زواج ابنته أم الفضل بمحمد بن علي [الرضا] وبعد أداء فريضة الحج، انطلق من الموصل حتى وصل إلى منبج، ودابق، وأنطاكية، والمصيصة. ثم تقدَّم إلى طرسوس التي كانت نقطة انطلاق لغزواته للأراضي البيزنطية التي وقعت في جمادى الأولى (منتصف يوليو). وكان يصحبه ابنه العباس الذي قدم من ملطية. وقد قام المأمون بحصار قلعة القُرَّة، واستولى عليها عنوة، وأمر بتدميرها (٢٦ جمادى الأولى). وكان قبل ذلك قد استولى على قلعة المَجيدة، لكن أدركته الرحمة بأهلها. وقيل كذلك إن المأمون عندما هاجم قلعة القرة التمس سكانُها حمايته ومن ثم منحهم إياها. ثم يضيف الطبري أن أبا إسحاق بن الرشيد [المعتصم] قد ترك مصر والتحق بالمأمون قبل إن يدخل الموصل، وأن مانويل القائد الرومي الذي خذل الروم وانتقل بولائه إلى العباسيين وأصبح قائداً في جيش المأمون، التحق مع العباس بالخليفة في رأس العين. وبعد هذه الغزوة عاد المأمون إلى دمشق.[٥]

---

[٤] يؤرخ خضر الطائي (أبو تمام الطائي، ٣٩) هذه القصيدة بفترة استعدادات المأمون لحملة سنة ٢١٥، لكن الدلائل الداخلية من القصيدة، وهي تشير إلى أحداث الحملة نفسها، تتعارض مع هذا التأريخ من الطائي. ومن أجل الإشارات التاريخية في القصيدة انظر هوامش على أبيات ٣٨، و٤٤-٤٧ أدناه.

[٥] أبو جعفر بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك،
Abu Djafar Mohammed ibn Djarir at-Tabari, *Annales*, ed. M. J. de Goeje (Leiden: E. J. Brill, 1964-1965) photo ed., Series 3, 2: 1102-1103.

[وسوف نراجع النصوص المقتبسة والمشار إليها عن الطبري من خلال الطبعة العربية: تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٦ (القاهرة: دار المعارف (سلسلة ذخائر العرب (٣٠)، د. ت):٨: ٦٢٣- المترجم]. وانظر تقريراً أكثر تفصيلاً في فازيليف الروم والعرب،

تفتتح القصيدة[٤] بمعنى من معاني النسيب التقليدية هو وقوف الشاعر/المحب على أطلال المحبوبة:

١. بِمَـــنْ أَلَـــمَّ بهـــا فَقَـــالَ سَـــلامُ   كَـــم حَـــلَّ عُقــدَةَ صَـــبرِهِ الإِلْـــمامُ؟

وفيما يقف الشاعر على الأطلال، ينفد صبره ولا يعود قادراً على تحمل الفراق. ومن ثم يصب جام غضبه على قبيلته التي تلومه على قلة حيلته وفرط صبوته. وعبارة ''نُحِرَت رِكابُ القَومِ'' في البيت ٢:

٢. نُحِرَت رِكـابُ القَـومِ حَتّـى يَغبُـرُوا   رَجْلَـى، لَقَـد عَنُفُـوا عَلَـيَّ وَلامُـوا

توحي بالدعاء عليهم بالعقم والجفاف، بما أن الناقة (كما تكشف أسطورة ناقة صالح) رمز نمطي للخصوبة. وعلى نحو أكثر تحديداً، فإن السعي على الأقدام، وعدم الركوب على ناقة، يعني، حسب ''القانون'' الشعري العربي، الهلاك في أرض الرحيل المقفرة. لكن عقم القوم هنا عقم روحي. فالشاعر يصبُّ جامَ غضبه عليهم لعدم تعاطفهم معه وظلمهم إياه: ذلك أن حبه هو الذي احتفظ بالبقايا الرمزية للقبائل النازحة ومعالم الطريق الذي سلكوه وآثار مربعهم الدارس. حب الشاعر إذن هو الذي أبقى ذكر الظاعنين وأحياهم في ذاكرته وخلع على آثارهم معنى. وهو ما يتضح في البيت ٣:

٣. عَشِقوا، وَلا رُزِقـوا، أَيُعـذَلُ عاشِـقٌ   رُزِقَـــتْ هَـــواهُ مَعـــالِمٌ وَخِيـــامُ!؟

A. A. Vasiliev, *Byzance et les Arabes: Tome 1: la dynastie d'Amorium*, ed. H. Grégoire and M. Canard (Brussels: Editions de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, 1935), 98-103, 287-88.

[وسوف نطابق النصوص المقتبسة عن فازيليف من الترجمة العربية: فازيليف، **العرب والروم**، مقدمة لهنري جريجوار، ترجمة محمد عبد الهادي شعيره وفؤاد حسنين علي (القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت)-المترجم].

[٤] [ترد القصيدة في الأصل الإنجليزي في بداية الفصل ولكننا فضلنا في الترجمة العربية أن نوردها في نهايته، وذلك بعد أن يكون القارئ قد وقف على معانيها وتأويلات المؤلفة لأقسامها المختلفة من خلال إيرادنا نص الأبيات التي تشير إليها في هذه الأثناء. وسوف نفعل الشيء نفسه في باقي الفصول في هذا الجزء. كذلك سوف نورد بعض الشروح لبعض الأبيات مما يحتاجه القارئ العربي (لأن الترجمة الإنجليزية في أصل الكتاب تشرح المعاني المباشرة للقارئ بالإنجليزية)، سواء في الهوامش أو في المتن، وذلك بالاتفاق مع المؤلفة ومراجعتها، مع ملاحظة أن المؤلفة تورد بعض التعليقات على بعض الأبيات في الأصل الإنجليزي في أثناء الترجمة الكاملة للقصيدة في بداية الفصل، وسوف نستوعب هذه التعليقات داخل المتن أو في الهامش حسب الحاجة-المترجم]

والشطر الثاني ذو دلالة مزدوجة بمعنى ما، ذلك أنه قلب للصورة المألوفة: فمعالم الطريق وآثار القوم رموز تحفظ على الشاعر حياته وتنعش ذاكرته. وهذا القلب للصورة التقليدية شيء نمطي مألوف في أسلوب البديع لدى أبي تمام. وتأثير هذا القلب هو الكشف عن المعاني المجازية الداخلية للصورة التقليدية من أجل الكشف عن المعنى الأعمق لها. ذلك أن واقع العالم الشعري للقصيدة العربية الكلاسيكية يجري على العكس من الواقع الخارجي. ففي العالم الخارجي قد تثير المعالم الذكريات. لكن في العالم الشعري، يُكْتَبُ لمواضع العلامات، بل في الحقيقة لعلامات الطلل الدارس كلها، أن تبقى لأن الشاعر هو الذي يضفي عليها دلالة. شاعر البديع إذن يحاول أن يترجِّم أو يفسِّر للمتلقين العباسيين المحدثين اللغةَ الغامضة، الشبه السحرية للشعر القديم. وينبغي أن نؤكد مرة أخرى أن أبا تمام لا يحاول أن يتخلَّى عن التقليد الشعري وإنما يسعى إلى إحيائه.[٧] وفي عبارة أخرى، فإن شعر أبي تمام لا يتطلب التأويل كي يُفَكُّ المعمَّى من معانيه، بل يقوم شعره بحدِّ ذاته تأويلاً للتقليد الشعري القديم.

P. 123

وبالمثل في البيت ٤:

٤. وَقَفُــوا عَلَــيَّ اللَّــوْمَ حَتَّــى خَيَّلُــوا   أَنَّ الوُقُــوفَ عَلَــى الــدِّيارِ حَــرامُ!

---

[٧] بل إن دعوة أبي نواس إلى التخلي عن الوقوف على الأطلال يجب أن تفهم في هذا الضوء. ويُحْمَد لأندراس حموري اختياره لخمرية أخرى لأبي نواس تعد أكثر كشفاً لموقف الشاعر الحقيقي من المسألة مقارنةً بالخمرية المستشهد بها دائماً–والتي يساء فهمها غالباً–ومطلعها:

صِفَةُ الطُّلولِ بَلاغَةُ القِدمِ   فَاجعَل صِفاتَكَ لِابنَةِ الكَرمِ

(أبو نواس، **ديوانه** [بيروت: دار صادر، ١٩٦٣]، ٥٣٩).

والقصيدة التي اختارها حموري هي التي مطلعها:

دَع لِباكيها الدِيارا   وَانفِ بِالخَمرِ الخُمارا

وتنتهي بوصف مغنٍّ يحرك قلوب المفرطين في القصف والشرب من خلال تغنيه بصورة نسيبية تقليدية جد مثيرة للحزن والألم:

رَفَعَ الصَوتَ بِصَوتٍ   هاجَ لِلقَلبِ اِدِّكارا

صاحِ هَل أَبصَرتَ بِالخَيـ   تَينِ مِن أَسماءَ نارا

(أبو نواس، **ديوانه**، ٢٤٥ وأندراس حموري، **عن فن الأدب العربي في العصور الوسطى**، ٦٧–٦٩).

لَعِبٌ بمعنى النسيب التقليدي: استيقاف الشاعر أصحابه على أطلال محبوبته—وردُّهم المتوقع من لومهم إياه على إغراقه في الأسى. إن الشعر الجاهلي يصبحُ، على يد أبي تمام، من خلال طرح الدلالات الإسلامية للوقوف (وقوف الحجيج على عرفة، الذي يعد أهم منسك من مناسك الحج)[٨] وفكرة الوقف الإسلامي، استعارةً للعلاقة بين العصرين الإسلامي والجاهلي: فلائموه يريدونه أن ينسى الماضي، كما لو كانت 'عبادة' بقايا الأطلال بقايا للعقيدة الوثنية. P. 124

يتحوَّلُ الشاعر في البيتين ٥ و٦:

٥. مـا مَـرَّ يَـومٌ واحِـدٌ إلّـا وَفي   أحشـائِهِ لِمَحلَّتَيـكِ غَمـامُ[٩]

٦. حَتّـى تُعَمَّـمَ صُلْعُ هامـاتِ الرُّبَـا   مِـنْ نَـورِهِ وَتَـأَزَّرَ الأَهْضـامُ[١٠]

من تعنيف لائميه في الأبيات ٢–٤ إلى مخاطبة الديار المهجورة، مستدعياً الاستعارة الجاهلية التقليدية التي تربط بين الغمام المطر الذي ينشأ عنه نبات وأزهار وبين نسج إزار بديع. تكشف هذه الصورة للخصوبة والحماية في الطبيعة عن قدرة الشاعر على الاحتفاظ بحبه—لقد قام الشاعر بعملية إسقاط لدلالات حبه المتمكن والمثمر وتأثيراته على العالم الطبيعي، النباتي، إذ توحي 'عمائم' و'أُزُر' العالم النباتي بعودة ساكني هذا العالم من البشر وثقافتهم الإنسانية إلى الطبيعة المهجورة.

يقدم الشاعر في الأبيات ٧–١٣:

٧. وَلَقَـد أَراكِ فَهَـل أَراكِ بِغِبطَـةٍ   وَالعَـيشُ غَـضٌّ وَالزَمـانُ غُـلامُ؟!

٨. أَعـوامَ وَصـلٍ كـانَ يُنسِـي طُولَهـا   ذِكْـرُ النَّـوَى فَكَأَنَّهـا أَيّـامُ

---

٨ ر. بارِتْ، ''وقوف،'' دائرة المعارف الإسلامية، ط١.

R. Paret, ''Wukūf,'' *Encyclopedia of Islam,* 1st ed

٩ نقل المحقق هذا الشرح للبيت من إحدى النسخ: ''يريد المشتى والمصيف والمَبْدَى والمَحْضَر. دعا للديار فقال: [البيت] ... الهاء راجعة إلى اليوم، ثم قال (البيت التالي).'' انظر ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريـزي، مج٣، ١٥١.

١٠ ''أي لا زالت الغمام تسقيك حتى يصير النبات كالعمائم على الربى الصلع التي لا نبات بها، و''تأزر'' أي يكون لها كالإزار، و''الأهضام'' جمع هِضْم وهو المطمئن من الأرض.'' انظر السابق.

٩. ثُـمَّ انبَـرَتْ أيّـامُ هَجْـرٍ أردَفَـتْ بجَـوًى أسًـى فكأنَّهـا أعـوامُ
١٠. ثُمَّ انقَضَت تِلكَ السُنونُ وأهلُهـا فكأنَّهـا وكـأنَّهُم أحـلامُ
١١. أتَصَعصَعَت عَبَراتُ عَينِكَ أن دَعَتْ ورقـاءُ حـينَ تَصَعصَـعَ الإظـلامُ
١٢. لا تَنشِـجَنَّ لَهـا فـإنَّ بُكاءَهـا ضَـحِكٌ وإنَّ بُكـاءَكَ اسـتِغرامُ
١٣. هُـنَّ الحَمـامُ فـإن كَسَـرتَ عِيافَـةً مِـن حـائِهِنَّ فـإنَّهُنَّ حِمـامُ[١١]

تحليلاً غنائيًا لطبيعة الزمن والواقع والوعي الإنساني مما يكشف عن لعب لطيف ومصقول بالمجرَّدات. فالشاعر يسأل نفسه: ما الذي سيحدث إذا كان له ولمحبوبته أن يلتقيا مرة أخرى؟ وهل ستعود الأمور إلى ما كانت عليه عندما كانا في غضاضة من العيش وغفلة من الزمان؟ أيعود الزمان مرة أخرى؟ ويجيب الشاعر بالنفي أشياءً كثيرةً قد تغيَّرت. ولا يقتصر الأمر هنا على أن الزمان يغيِّر من كل محبَّيْن، بل إن حبهما قد يغيِّر الزمان، أو يجعل وعيهما به مختلفاً. إن أعوام الوصل بين المحبين كانت تبدو، إذا ورد ذكر النوى، وكأنها أيام. أما أيام الهجر التي كانت تبدو لا نهاية لها، والتي تميزت بداية بشدة الحب وفيما بعد بمجرد الأسى، فقد تحوَّلت شيئاً فشيئاً إلى أعوام. وأخيراً، فيما تمحو الرياح آثار الديار، يأخذ الزمان مجراه، وتذوب الحدود بين الواقع واللا واقع حتى لتصبح السنون وأهل المحبوبة مثل الأحلام.

في الأبيات ١١–١٣ يعلِّق الشاعر مرة أخرى على ذاتية الوعي بالأشياء، موبِّخاً المحبَّ على بكائه تجاوباً مع هديل الحمامة؛ ذلك أن ما يصدر عنها من سجع هو صوت الفرح، أما ما يوحي به هذا الصوت من أسى فهو عبارة عن إسقاط نفسي لحزن الشاعر. والبيت ١٢ في الحقيقة يعتبر فكًّا لشفرة تورية أو صورة تقليدية: فهديل الحمامة يقوم مقام حزن الشاعر. وهذه الصورة من بعض جوانبها مكافئة لصورة غراب

[١١] يدور معنى هذا البيت حول التورية في ''كسرتَ''–بمعنى أن تعطي حركة الكسر لحرف الحاء أو أن تطلق الطير للتنبوء بالحظ، كما يدور حول الجناس بين 'الحَمام' بفتح الحاء (الطير) و'الحِمام' بكسرها (القدر، الموت).

البين النذير بالفراق.[12] ومن ثم فإن وجه الشبه بين سجع الحمام وبكاء الشاعر يقوى من خلال الفعل 'ناح-ينوح-نوحاً' والذي يعني كلاً من صوت الحمام وصوت النساء النائحات على الميت. ويشير بيت أبي تمام إلى هذه التورية وعن طريق ما يبدو للوهلة الأولى رفضاً منه لها فإنه يشرحها ويكرسها في آخر الأمر (محتذياً بذلك مذهب أبي نواس). ويشير الشاعر إلى أن سجع الحمام، مرة أخرى، رمز للأسى لأن الشاعر، أو التقليد الشعري، أكسبه ذلك المعنى. ويميِّز الشاعر، مستثمراً الجناس بين الحَمام/الطير والحِمام/الموت، في البيت ١٣، تمييزاً نهائياً بين الإدراك الموضوعي والإدراك الذاتي: فالحَمام مجرد طير، وهو لا يكتسب دلالة بالنسبة إلينا—الموت— إلا عندما نضفي عليه تأويلاً ذاتيًّا، كما في حالة التطير منه. وعلاوة على ذلك، فالشاعر يقترح هنا، من خلال اشتقاق مثير للخيال، أن التسمية تخلق المعنى، أي إن وضع الأسماء ليس عملية اعتباطية وإنما دلالية، بمعنى أن التشابه اللفظي يؤدي إلى الترابط الدلالي.[13] P. 125

تقوم هذه الصورة الأخيرة كذلك نموذجاً لتحليل منهج أبي تمام في التعبير الشعري ضمن شكل القصيدة التقليدي. فعلى السطح، يستخدم الشاعر المعاني المعروفة للنسيب: الوقوف على الأطلال، لوم الأصحاب الوقورين للشاعر على فرط صبوته، دفاع

---

[12] إن ذيوع صوت الطير بوصفه إنذاراً بالفراق أو الموت واضح، على سبيل المثال، من قراءة مسرحية **مكبث** لشكسبير. [كذلك ترد صورة الغراب في الشعر العربي علامة على الفراق ونذيراً به، انظر مثلاً قول عنترة:

ظَعَنَ الَّذينَ فِراقَهُم أَتَوَقَّعُ   وَجَرى بِبَينِهِمُ الغُرابُ الأَبقَعُ

(عنترة، ديوانه، تحقيق محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٧٠): ٢٦٢. كذلك يمكن الإشارة هنا إلى بيت أبي العلاء المعري عن صوت الحمامة وتحيره حول دلالة هذا الصوت بين البكاء والغناء، قال المعري:

أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحَمَامَةُ أَمْ غَنْـ   ـنَت عَلَى فَرْعِ غُصْنِها المَيَّادِ-المترجم].

[13] يعلق المرزوقي على هذا البيت وما قبله بقوله: ''يحذره الفكر في شجى صوتها فيحمله ذاك على البكاء، فقال إن بكاءها ضحك. أي ما يعتقد في صوتها من أنه بكاء هو طرب وفرح، وبكاؤك إذا تكلَّفته هو غرام وهلاك، فاتَّقِه واحذر. ثم بَيَّنَ ذلك وفسر، بقوله ''هن الحَمام'' [بفتح الحاء] أي اسمه الذي هو الحَمام ليس فيه ما يُكره، فإن أخذتَ تَزْجُر أدَّاك الزجر والعيافة إلى الحِمام [بكسر الحاء] الذي هو اسم الموت، فكذلك صوتها.'' **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي**، تحقيق محمد عبده عزام، ط٤، مج٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص١٥٢.

الشاعر عن نفسه، الأمطار التي تخلّف وراءها نباتاً يفرش الأرض كالسجاد، المقابلة بين الوصل والفراق التي تشكل عنصراً فعالاً بالنسبة إلى الحياة البدوية والشعر على السواء، وأخيراً الحمام الوُرْق.[14] لكن هذه الصور، كما يثبت الشاعر، ينقصها المعنى والتماسك حتى يخلع عليها الدلالة والنظام. ومن الواضح في هذا النسيب أن الشاعر يستخدم هذه المعاني الغنائية التقليدية بما تثيره من الملامح البدوية النمطية للخصب والجفاف كي يعبر عن مفاهيم تجريدية للزمن والعاطفة والعلاقات المختلفة بين الذات والموضوع. وهنا يتجلى للعيان تأثير المعتزلة والمتكلمين حيث يتلاعب الشاعر بالإمكانات المنطقية المختلفة في العلاقات بين أبعاد الخبرة الإنسانية: العاطفة، الوعي، الزمن، المسافة، الذات والموضوع. وهكذا يعرض هذا النسيب قدرة أبي تمام على التلاعب البارع بالتيمات التقليدية للتعبير عن مفاهيم ميتافيزيقية عباسية: ذاتية الوعي ونسبية الزمن وجزافية العلاقة بين الدالّ والمدلول في اللغة الشارحة للشعر. وعلاوة على هذا، فإن الشاعر عندما يستخدم الصور القديمة ليعبر عن أفكار جديدة فهو في الوقت نفسه يستخدم الأفكار الجديدة ليشرح صوراً قديمة.

إن ما يؤخذ على أبي تمام من أنه يجمع بين عناصر متغايرة الخواص هو في النهاية نقد زائف. فلو كان شعر تلك الحقبة، كما يقرِّر الآمدي،[15] منقسماً إلى نمطين

[14] [الحمام الورق: الذي لونه بين السواد والغُبرة].

[15] فليكس كلاين-فرانك، "حماسة أبي تمام: ١،":

Felix Klein-Franke, "The Ḥamāsa of Abū Tammām: 1," *Journal of Arabic Literature* 2 (1971): 31.

ويقع فليكس كلاين-فرانك في الخطأ نفسه مثله مثل سابقيه من النقاد العرب عندما يقرر أن:

> أبا تمام سعى إلى التوحيد بين هذين المتضادين [البدوي والحضري] في شعره. وينشأ هذا التوفيق بين المتعارضات من حساسية رومانسية خالصة. فشعره من حيث الشكل شعر محدث إلى حد التطرف، لكنه شعر محافظ من حيث المعاني. وهذا الخلط بين الأساليب أدى إلى أعنف نقدٍ وُجِّه إلى أبي تمام.
>
> فالتوحيد بين عناصر متغايرة في الأسلوب كان يتلاءم ونزعات أبي تمام؛ الذي كان يجد متعة في أن يمثِّل دور البدوي ولذلك استخدم مفردات ذات أصل بدوي في قصائده. ...

أما إلى أي حد أساءت تلك الطريقة المفتعلة إليه فواضح من خلال الملاحظات المعنِّفة التي وجهها إليه المرزباني، الذي اختار هذا البيت بوصفه مثالاً على: "الكلام البغيض والغريب المستكره من

P. 126

متمايزين—بدوي وحضري— فمن الواضح مع ذلك أن الشعر ''البدوي'' في البيئة الحضرية للقرن الثالث الهجري لا يمكن أن يكون إلا شعراً عتيقاً متمسكاً بالماضي وفي النهاية يئول إلى الزوال. إن شعر البديع ''الحضري'' للمحدثين، كما أحاول أن أثبت—وليس الروح الرومانسية المتشبهة بأهل البدو لدى البحتري وآخرين—هو الذي أحيى—أي أبقى—تقليد الشعري العربي القديم.

فليس هذا النسيب إذن مجرد فلسفة عباسية ميتافيزيقية في زيٍّ جاهلي، كما أن عباءة أبي تمام البدوية[١٦] لم تكن خدعة بلا معنى. وقد برهن هاملتون جب في مقالته ''الشاعر واللغوي عند العرب'' بصورة جدٍّ دالة على مغزى الإرث البدوي للثقافة العربية:

> إنه [هذا الإرث] ليس مجرد ذكرى تاريخية وإنما هو حنين أصيل. لقد أرسى البدوي—وخلال كل المتغيرات ظل يرسي—النماذج الحية لخصيصتين كانتا [دوماً] محل الشعور بأنهما جوهريتان بالنسبة إلى أسلوب الحياة العربية. كانت الأولى الإعجاب المكرَّس باللغة العربية، منبع كل الحساسية والعاطفة الفنية العربية. أما عقيدة اللغويين غير القابلة للمناقشة، بصرف النظر عن المبالغة في بعض تفاصيلها في

البدوي.'' ويتساءل [المرزباني] مستطرداً: ''فكيف به [هذا الكلام] إذا جاء من ابن قرية متأدِّب [أي أبي تمام؟'' [والبيت المشار إليه قول أبي تمام:

كان في الأَجْفَلَى وفي النَّقَرى عُرْ ... فُكَ نَضْرَ العموم نَضْرَ الوِحادِ

يقال: ''دعاهم الجفلَى'': إذا دعاهم كلهم فأجفلوا. ويقال: ''دعاهم النقَرى'': إذا دعاهم واحداً واحداً.'' ثم يأتي تعليق المرزباني الوارد في نص كلاين-فرانك أعلاه. انظر **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت)، ٣٧٨-٣٧٩-المترجم].

(كلاين-فرانك، ''حماسة أبي تمام: ١،'' ٣١-٣٢؛ أبو عبيد الله المرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق علي محمد البجاوي [القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٥]، ٤٧٢). وفيما يحدد كلاين-فرانك العناصر المختلفة التي تصنع أسلوب أبي تمام، فإنه، مثله مثل المرزباني قبله، لا يقدم تفسيراً للكيفية التي بها يجدل بها أبو تمام هذين الخيطين معاً-البدوي والحضري-في عبارة شعرية متماسكة، أو حتى يرى أن أبا تمام يفعل هذا.

[١٦] [حيث دخل على الخليفة في زي أعرابي وهو ينشده هذه القصيدة].

كثير من الأحيان، فقد قامت على الحقيقة غير القابلة للجدال بأن أكثر كلام العرب قبولاً من حيث نوعيته الجمالية، وأكثر كلامهم الذي لم يلحقه الفساد من جهة بنيته التركيبية، هو كلام الأعراب—دائماً فيما عدا القرآن. والخصيصة الثانية، المزايا البطولية للبادية المزوّدة بالمثل الإنسانية والاجتماعية التي كانت تُحْصَرُ في مزايا العرب على نحو خاص... .

وفي ضوء هاتين الحقيقتين يجب أن نقدّر قيمة الروح الشعرية المحافظة لدى الشعراء P. 127 والتي كانت تجعلهم يتعلقون بالأشكال الشعرية والتقاليد البدوية. إن الشاعر هو أكثر الناس، بحكم طبيعته الخاصة، تأثراً بالمثيرات العاطفية المشتركة بين كل العرب. فالشاعر ليس في وسعه، فيما يتصل بلغته واختيار تعبيراته، إلا أن يسعى إلى الحفاظ على تلك الخصائص والمزايا التي للغة البادية والتي يفخر بها كل العرب بوصفها إرثاً غير قابل للتحويل والتي اشْتُقّتْ منها مُثُلُهم العليا للإتقان اللغوي. وفيما يتصل بالتأثيرات التي تقرّر نشاط الشاعر الشعري وتبرز استجابة عاطفية موازية، فإن الحنين إلى البادية واستحضار حياة البادية—بصرف النظر عن مدى الاستغراق في تقليديتها، أو في رومانسيتها—هما تقريباً أقوى من أي عاطفة أخرى يمكن مقارنتها بهما.[١٧]

مهما تكن ملاحظات جب متبصِّرة فمن الصعب أن نفهم كيف يمكن أن يعيش تقليد شعري لمدة ١٥٠٠ سنة على مجرد الحنين التقليدي إلى البداوة وروح الرومانسية الغالبة عليه. فسواء أحببنا شعر أبي تمام وما يشاكله أم لم نحبه، فالأرجح أن معنى التقليد الشعري الأقدم يضيع علينا لولا هذا الشعر وهذه النظرة النقدية التي يطرحها. وفي الحقيقة، يرجع فشل الدارسين المحدثين—عرباً كانوا أم مستشرقين—في إنتاج نقد متماسك للشعر الجاهلي، أولاً وقبل أي شيء، إلى اتكائهم على نقاد الحقبة العباسية، بدلاً من شعراء الحقبة نفسها، للاهتداء بهم في سعيهم النقدي.

فكيف لشاعرٍ يسعى إلى اكتساب منزلة في بلاط أسرة حاكمة تعود أصولها ونفوذها إلى الجزيرة العربية بنظامها القبلي ويقيم حكامها عمودَ دينٍ مؤسس على

---

[١٧] هـ. أ. ر. جب، ‹‹الشاعر وعالم اللغة لدى العرب،››
H. A. R. Gibb, "Arab Poet and Arab Philologist," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 12 (1948): 577.

‘‘قرآن عربي’’ وينافحون عن دولة قائمة على الهيمنة العربية في مواجهة التأثير المتزايد دوماً للموالي الفرس ويرثون تقليداً أدبيًا فائقاً كان حينئذٍ هدفاً لانتقادات الشعوبية، كيف له أن يبدأ مدحه للمأمون إلا باستحضار هذه البادية التاريخية وشعرها؟ ذلك أن التخلّي عن الهيمنة الأدبية سيؤدي حتماً إلى التخلي عن السيطرة السياسية. وكيف لشاعر أن يشرع في مدح رأس الدولة العباسية الإسلامية بأقل من استحضار مصادر حقه في الخلافة: من جهة النسب—أي صلة الدم التي تربط بني هاشم بمحمد رسول الله والتي تمتد جذورها إلى مفاهيم القرابة القبلية قبل الإسلام؛ ومن جهة الدين—أي المفهوم بأن الخليفة خَلَفٌ للنبي بالمعنيَيْن الأخلاقي والروحي، بالإضافة إلى المعنى السياسي. وعلاوة على هذا، كان أمراً حتميًا لدعم حق بني عباس للخليفة أن يكون هذان العنصران (النسب والدين) مدمجين معاً إدماجاً تامًّا دون انفصام. ذلك أن انفصال أحدهما عن الآخر أمر لا شك خطير: فالاتكاء على عنصر النسب فحسب يمكن أن يعطي حق الخلافة في النهاية إلى العلويين الذين سعوا إليها، في حين أن مفهوم الخلافة المؤسس على المؤهلات الإسلامية الأخلاقية والروحية فقط يفتح الباب أمام كل المدعين من الفرق الشعوبية، وخصوصاً الخوارج. إن مهمة الشاعر المادح في البلاط العباسي إذن هي أن يحكم الإدماج الحيوي للعنصرين من خلال (سحر) الشعر حتى يصبح ذا فعالية. P. 128

يبدأ المديح بعبارة ‘‘الله أكبر’’. والتكبير هو شعار المسلمين في الحرب كما أنه التعبير الملخص لعقيدة الإسلام الأساسية. وهنا تقدِّم هذه العبارة التيمة الحربية للقصيدة—أي حملة الخليفة المأمون على الروم في ٢١٥/٨٣٠–٨٣١. إن الشاعر يخلق هويةً لفظية بين الله والخليفة من خلال التجنيس في لفظة ‘أكبر’ في البيت ١٤:

١٤. اللـهُ أكبَـرُ جـاءَ أكبَـرُ مَـن جَـرَتْ فَتَحَيَّـــرَتْ في كُنهِـــهِ الأَوهــامُ

لكن عظمة الله مطلقة ولا نهائية ومن ثم فهو، كما هو الأمر في اعتقاد المعتزلة، يسمو عن الخيال أو الوصف الإنساني. أما عظمة الخليفة فهي محدودة واستعارية ومرسلة المجاز مقارنة بعظمة الله، لكنها أعظم شيء يمكن للعقل الإنساني أن يتخيل. هذا الجناس إذن ليس وسيلة ساذجة وإنما هي رهيفة في تحديد وتمييز متزامنين بين

مفهومَيْ القوة المطلقة (الله) والنسبية (الخليفة) [أو قل "بين مفهومي القوة الجوهرية والعرضية]. وهكذا، فكما تدور أفكار الأفلاطونية الجديدة حول الله لكنها لا تلمس أبداً جوهره، يدور الخيال حول الخليفة، لكن تدركه الحيرة في النهاية؛ يقول الشاعر:

١٥. مَـن لا يُحـيطُ الواصِـفونَ بقَـدرِهِ حَتّـى يَقولـوا قَـدْرُهُ إلهـامُ

ذلك أن العقل الإنساني لا يمكن أن يستوعب قوة الخليفة بالمعنى الإنساني والعقلي إلا من خلال الإلهام الإلهي. فكما يلهم اللهُ الخليفةَ أعماله يلهم الخليفةُ الشاعر شعرَه.

وكما رأينا في العالم الغنائي للنسيب في القصيدة التي بين أيدينا أن غيَّرت العاطفةُ الإنسانيةُ الأشياءَ الخارجية وأضفتْ عليها معنًى ودلالةً جديدَتَيْن، فكذلك هنا، أيضاً، في العالم البطولي للمديح الإسلامي نرى الخليفة عاملاً لله القادر على كل شيء مزوَّداً بقدرة، على الأقل مجازيًّا، على تغيير العالم الخارجي. وكما أن الصورة الشعرية الجاهلية استخدمت في النسيب مجازاً للعالم الميتافيزيقي العباسي المحدث، فكذلك تقف الملامح الفائقة لمدائح أبي تمام للخلفاء العباسيين وقوادهم تعبيراً عن المثل العليا الإسلامية للبطولة من خلال فضائل البادية في العصر الجاهلي.

والمنهج الأساسي لتحقيق هذا هو الامتداد المجازي بوصف البطل الجاهلي الذي يقود المحاربين إلى الحرب دفاعاً عن شرفها إلى وصف الخليفة العباسي الذي يقود جيوشه ضد الكفار الروم دفاعاً عن الدولة الإسلامية.[١٨] وضمن هذا الإطار المتد يستخدم الشاعر أكثر العناصر الفنية قوةً للرحيل البدوي ومروءة المديح أو الفخر الجاهلي والبطولة P. 129

[١٨] فيما يتصل بما أسميه هنا "الامتداد المجازي" أو أسلمة القيم الجاهلية انظر ملاحظات شبيرل:

هكذا تتحول الفضائل القبلية إلى سياق إمبراطوري، ويتمثل النموذج الإنساني الذي تعبر عنه هذه الفضائل في شخص الخليفة. ويتبع هذا أن تصوير القصائد لشخصية الخليفة هو ذلك التعبير عن رؤية نموذجية: فوصفه القائد الأعلى فإنه ذو الفضائل العليا.

ومع ذلك فإن هذا التصوير ينطوي على مجال للخبرة الإنسانية ليس جزءاً من الفضائل 'البطولية' القديمة: قداسة القيادة الدينية.

(شبيرل، "الملكية الإسلامية،" ٢٠-٢١).

الضارية لأيام العرب. يوصف الخليفة في الأبيات ١٦-٢٠ من خلال الفضائل المجَّدة في الفخر والمديح الجاهلي:

١٦. مَـن شَـرَّدَ الإعـدامَ عَـن أوطانِـهِ | بالبَـذلِ حَتّـى اِسـتُطرِفَ الإعـدامُ
١٧. وَتَكَفَّـلَ الأَيتـامَ عَـن آبـائِهِمْ | حَتّـى وَدِدنـا أَنَّنـا أَيْتـامُ
١٨. مُستَسـلِمٌ لِلَّـهِ سـائِسُ أُمَّـةٍ | لِـذَوي تَجَهْضُـمِها لَـهُ اِستِسـلامُ
١٩. يَتَجَنَّـبُ الآثـامَ ثُـمَّ يَخافُهـا | فَكأَنَّمـا حَسَـناتُهُ آثـامُ
٢٠. يـا أَيُّهـا المَلِـكُ الهُمـامُ وَعَدلُـهُ | مَلِـكٌ عَلَيـهِ في القَضـاءِ هُمـامُ

فهو يقضي على الفقر ويكفل الأيتام ويخضع المتكبرين ويجمع بين القوة والعدل. ومع ذلك فإن كل صورة في هذه القصيدة الإسلامية يكتسب درجة أبعد وكأنها تعكس التعيين الإلهي للخليفة: فالفقر أصبح نادراً إلى درجة أنْ يُسْتَغْرَبَ وُجُودُهُ؛ والأيتام يُعْنَى بهم عنايةً حسنة إلى درجة أن يَتَمنَّى الجميع أن يكونوا أيتاماً أيضاً. إن هذه المبالغة في تصوير نفوذ الخليفة في مقابل قوة شيخ البطل الجاهلي تتوازن بخضوعه لقوة أعلى: ففي الترتيب الهرمي للسلطة في العقيدة الإسلامية يهيمن الخليفة على الأمة ولكنه يخضع لله كما في البيت ١٨. ويوصف الخليفة بفضيلة العفة في البيت ١٩، وهنا أيضاً لا يعفي الشاعر نفسه من ممارسة التعقد البلاغي. فشدة خشية الخليفة من الإثم تجعله لا يتجنبه فحسب، بل تجعله يرى في ''حسناته'' آثاماً: وقراءة ''حسنات'' بمعنى ''الأعمال الحسنة'' تؤدي إلى التعبير عن الشعور بالتواضع؛ وقراءتها بمعنى ''النساء الجميلات: المحظيات والخليلات'' تجعلها تعبر عن العفة. وفي البيت ٢٠، يشار إلى مبدأ المعتزلة عن العدل الإلهي، وهو في المرتبة الأولى من الأهمية من أصول مذهبهم الخمسة: فالخليفة بوصفه ملكاً-هماماً (أي عظيم الهمة) يحكم شعبه، لكن العدالة الإلهية تتحكَّم فيه بوصفها ملكاً أعلى همَّةً منه. وكذلك نرى في الأبيات ٢١ إلى ٢٤:

٢١. مـا زالَ حُكـمُ اللَّـهِ يُشرِقُ وَجهُـهُ | في الأَرضِ مُـذ نيطَـت بِـكَ الأَحكـامُ
٢٢. أَسَـرَتْ لَـكَ الآفـاقَ عَزمَـةُ هِمَّـةٍ | جُبِلَـت عَلـى أَنَّ المَسـيرَ مُقـامُ
٢٣. إِلّـا تَكُـن أَرواحُهـا لَـكَ سُـخِّرَتْ | فَـالعَزْمُ طَـوْعُ يَـدَيْكَ وَالإِجـذامُ

٢٤. الشَّرقُ غَرْبٌ حينَ تَلحَظُ قَصدَهُ   وَمَخالِفُ اليَمَنِ القَصِيِّ شَآمُ

حيث يوصف الخليفة، في البيت ٢٢، كما يوصف البطل الجاهلي إلا أنه أعظم مجداً ومتمتعاً بالتكليف الإلهي. أقرب إلى صورة لشيخ بدوي وقد كُلِّف تكليفاً إلهيًّا بقيادة قومه. وحكمه السليم يعكس حكم الله، كما أن همته جعلت آفاق الأرض ومن فيها أسرى له فهو يسوسهم برأيه وهي مستسلمة لقوته. وعلى الرغم من أن الخليفة قد لا يكون مثل سليمان الذي سخرت له الرياح، كما في البيت ٢٣، إلا أنه قد سخَّر له العزم والإسراع في السير حتى يبلغ بهما ما أراد. وكما غيَّرت العاطفة من الوعي في النسيب، فإن العزم والهمة والإلهام تغيِّر العالمَ الواقعي في المديح، كما نرى في البيت ٢٤، حيث يصبح الشرق غرباً، ونواحي اليمن القصية تصبح في مثل قرب الشام، أي، على حد تعبير التبريزي في شرح البيت، ''ما شئت من الأمور تيسَّر لك، وقَرُبَ شأنُه عليك.''[19] وفي قوة الخليفة المجازية على التحكم أو قلب النظام الطبيعي للعالم نسمع على الأقل صدًى لمفاهيم شرق أوسطية قديمة عن الملكية المقدسة.

P. 130

ينتقل أبو تمام، بعد رسمه هذه الصورة الإسلامية للفضائل الجاهلية التقليدية عن الكرم والفخر والعدل والهمة، إلى الموضوع المركزي للقصيدة، حملة المأمون على الروم في سنة ٢١٥/٨٣٠–٨٣١. وقبل أن نحلل تناول الشاعر لهذه الحملة بالتفصيل، ينبغي أن نلاحظ أنه على الرغم من أن أبا تمام قد بنى قصيدته على حادثة تاريخية بعينها، إلا أن هذه القصيدة ليست في الحقيقة ''قصيدة مناسبات.'' فالحملة الحربية ليست موصوفة وصفاً تاريخيًّا، وإنما الحدث التاريخي قد تحوَّل على يد الشاعر إلى طقس من الطقوس. إن طقوس الخصوبة القديمة التي كانت التضحية بالذبح وطقوس النكاح المقدس فيها ضماناً لخصوبة الحقول والماشية وازدهار المملكة يعاد إحياؤها بطريقة مجازية في بنية قصيدة المدح العباسية وصورتها الشعرية.[20]

---

[19] ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، مج٣، ١٥٤.

[20] تناول شبيرل ''القوة الأسطورية'' للملك، الطبيعة اللاهوتية للملكية في الشرق الأدنى القديم، على نحو ما تمتد إلى الخليفة الإسلامي. انظر شبيرل، ''الملكية الإسلامية،'' ٢٣–٢٥ وفي سياق المقالة كلها.

في القصيدة الكلاسيكية يتأهّب الشاعر الذي هجرته محبوبته في النسيب إلى استعادة رباطة جأشه في الرحيل وذلك من خلال عزمه على التأسي والنسيان من خلال الركوب على ناقته السريعة المعتنى بها في رحلة البادية. وهكذا أيضاً فإن خليفة الله والمنافح عن العقيدة، يقوم في القصيدة الإسلامية الإمبراطورية، وقد استفزته غطرسة أصحاب الكفر وكثرة عددهم بقدح زند العزم الجاهلي وينطلق على أعتق النوق عند العرب من نسب الفحل شَدْقَم وعلى أعتق الجياد المنسوبة إلى الفحل أعوج؛ يقول الشاعر في البيتين التاليين:

٢٥. بالشَّدقَمِيّاتِ العِتاقِ كأنَّما　　أشباحُها بينَ الإكامِ إكامُ

٢٦. وَالأعوَجِيّاتِ الجِيادِ كأنَّها　　تَهوي وَقَد وَنَتِ الرِياحُ سَمامُ

ويوحي البيت ٢٨:

٢٨. أَورَيْتَ زَنْدَ عَزائِمٍ تَحتَ الدُّجى　　أَسرَجْنَ فِكْرَكَ وَالبِلادُ ظَلامُ

بشعائر التدنيس والتطهير حيث يوصف الكفر (الهيمنة البيزنطية) بظلمة الليل، وتوصف الهيمنة البيزنطية على بلاد العرب بظلمة الكفر. وينهض الخليفة لملاقاة عدوه يزحف وراءه جيش يملأ الآفاق ويأتمر بأمره وكأن الخليفة يسحب وراءه ذيل ثوب فاخر بثقة وشجاعة كما يبدو في قول الشاعر:

٢٩. فَنَهَضتَ تَسحَبُ ذَيلَ جَيشٍ ساقَهُ　　حُسْنُ اليَقينِ وَقادَهُ الإقدامُ

ويختم الشاعر هذا القسم من ''الرحيل الضمني،'' أي في الأبيات ٢٨-٣٤، بشعار كلاسيكي جد معروف عن رحلة البادية في القصيدة القديمة، أي صورة وجوه الرجال المتغيرة ألوانها من أثر السفر والإجهاد في البيت الأخير من هذا القسم:

٣٤. سَفَعَ الدُّءوبُ وُجوهَهُم فَكَأَنَّهُم　　وَأَبوهُمُ سامٌ أَبوهُمْ حامُ

وهكذا بعد أن وضع أبو تمام متلقي القصيدة في ميدان الحرب من خلال الامتداد المجازي لعبور الشاعر التقليدي البادية المقفرة لكي يصف سير جيوش المأمون عبر سوريا إلى الأناضول، يلتفت الشاعر إلى الحرب نفسها في الأبيات ٣٥-٤٢. ومرة أخرى ينبغي ملاحظة أن الشاعر يقوم بتحويل الحدث التاريخي إلى حدث أدبي من خلال P. 131

تناوله بمعجم أدبي ومجازي، بدلاً من وصفه وصفاً محايداً. وهكذا أيضاً تتحدّد حالة التضحية/التقديس/الهامشية من خلال معجم طقوسي بأنها قلب تام لحالة الحياة العادية اليومية. ففي البيت ٣٦:

٣٦. مُستَرسِـلينَ إلى الحُتـوفِ كأنَّما ... بَـينَ الحُتـوفِ وَبَيـنَهُم أرحـامُ

ترتبط الألفة والأرحام بالموت بدلاً من الحياة والإنجاب؛ وفي البيت ٣٩:

٣٩. في مَعـرَكٍ أمّـا الحِمـامُ فَمُفطِـرٌ ... في هَبوَتَيْـهِ وَالكُمـاةُ صِـيامُ

تقابل حالة التقديس/الهامشية للمحارب الصائم في الحرب بحالة الموت الذي "يأكل" الشجعان (أو الإفطار بهم، إذا جاز التعبير). وهذا معناه الجمع بين نقيضين، أي حالة الحياة اليومية (غير المقدسة)/التجمع التي يُطْعَم فيها الرجال ويُحَرِّم القتل؛ وفي البيت ٤٠:

٤٠. وَالضَربُ يُقعِدُ قَرمَ كُلِّ كَتيبَةٍ ... شَرِسَ الضَريبَةِ وَالحُتوفُ قِيامُ

جمع بين النقيضين؛ أي بين قعود الأعداء بسبب الهزيمة في القتال وبين قيام الموت الذي يسببه المسلمون؛ وأخيراً في البيت ٤١:

٤١. فَفَصَمتَ عُروَةَ جَمعِهِم فيهِ وَقَدْ ... جَعَلَتْ تَفَصَّمُ عَن عُراها الهامُ

تعبير بليغ وقوي عن أن فعل أمير المؤمنين ضد الكفر هو في الحقيقة قلب تام لما قد وعد الله المؤمنين في القرآن. وعلاوة على هذا، يقوم الشطر الثاني من البيت نفسه بتأويل الأول وبتفسير الآية القرآنية. ذلك أنه إذا كان فصم العروة يعني فصم العنق (أي القتل)، فإن الآية "فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها" (القرآن ٢: ٢٥٦ وانظر كذلك القرآن ٣١: ٢١) أي لا انفصام لها دون دخول المستمسكين بها من المسلمين الجنة. ويوحي بناء هذا البيت، أيضاً، بوصفه قلباً للآية القرآنية بأن الشاعر كان يفكر في مذهب المعتزلة في الوعد والوعيد. وكما أنه لا شك في أن الله يصدق عباده وعده، فلا شك في أن على خليفته في الأرض أن ينفذ وعيده الذي يلتزم به دفاعاً عن العقيدة والأمة.

وكما نتوقع، فإن جيش المأمون يوصف من خلال معجم جاهلي تقليدي وقد بولغ فيه من عدة طرق. فالمحاربون يربئون بأنفسهم أن يهربوا، ويجعلون من سيوفهم مأواهم الوحيد، مقاتلين حتى الموت. و''الألفة'' الجاهلية المجازية للموت يمكن أن توحي في هذا السياق بصلة دم حقيقية بين المحاربين الذين يواجهون الموت بشجاعة وجسارة وكأنه قائم أمامهم. والشاعر يمتد بالتشبيه التقليدي للمحارب الضاري بالأسد في عرينه من خلال ''غابة'' من السيوف والرماح هي أَجَمة مجازية. إن استئناف المناوشات العدائية العباسية/البيزنطية بعد فترة خمود طالت لأربعة عشر عاماً هو موضوع البيت ٣٨:

٣٨. حَتّى نَقَضتَ الرومَ مِنكَ بِوَقعَةٍ شَنعاءَ لَيسَ لِنَقضِها إِبرامُ

الذي يعلن فيه الشاعر أنَّ مثل هذا الانقطاع عن محاربة الإسلام للكفر لن يعود. أعتقد أن الشطر الأول من البيت يشير إلى تدمير قلعة القرة في ٢١٥ للهجرة، والتي يذكرها الطبري (انظر أعلاه، هامشي ٤ و٥). أما الشطر الثاني فقد يكون معناه: ''وقعة نقضت عهداً لا يمكن إعادة إبرامه.'' وهكذا يجوز أن يشير هذا البيت إلى فترة الهدوء في العداوة العباسية–البيزنطية بين ١٩١/٨٠٦–٨٠٧ و ٢١٥/٨٣٠–٨٣١ والتي عجّلت حملة المأمون الصيفية في ٢١٥ بنهايتها. ويذكر الطبري أنه بعد سنة ١٩١ لم يقم المسلمون بحملة صيفية أخرى على الروم حتى سنة ٢١٥.[٢١] P. 132

في البيت ٤٢ يوصف فشل هجوم الروم من خلال الصورة الجاهلية لسحب دلاء الماء من البحر:

٤٢. أَلقَوْا دِلاءً في بُحورِكَ أَسلَمَت تَرَعاتِها الأَكرابُ وَالأَوذامُ[٢٢]

---

[٢١] انظر فازيليف، **الروم والعرب**، ٩٠–٩١ والطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ٢، ص: ٧٣٠. [نقلنا هنا تعليق للمؤلفة على البيت ٣٨ من الهامش إلى المتن. وانظر الطبعة العربية من الطبري: ٨: ٣٣٧–المترجم].

[٢٢] ذكر التبريزي في شرح البيت [انظر شرح التبريزي، **ديوان أبي تمام** ٣: ١٥٦]: ''حوض تَرَع وحياض تَرَع أي مملوءة. يقول: كادُوك برأي خانهم كما خانت هذه الدلاء المملوءة أوذامُها وأكرابها. و''الوذم'' سَيْر من جلد أو خيط أو ليف يُدْخَل في العُرْوة ثم يُدْخَل ي ثقب رأس العَرْقُوة [خشبة معروضة على الدلو]؛ و''الكَرَب'' خيط يُفْتَلُ ويُشَدُّ بوسط العَرْقُوتين.''

ولكن بدلاً من ملء دلائهم المجازي هذا من بحور الخليفة، أي من دماء المسلمين، فإن هذه الدلاء تسلم ما كانت مملوءة به في بحور الخليفة. وهذا معناه أنه في حين ذهب المحاربون الروم إلى الحرب ليريقوا دم المسلمين فإنهم لم يريقوا إلا دماءهم. وبعد هذا الوصف المجازي الذي يستخدم فيه الشاعر كل المعجم الجاهلي الخاص للحبال والسيور (أكراب، أوذام) التي تصل الدلاء بالعرقوة، يطرح الشاعر الموقف في معجم إسلامي عباسي غير غامض: فعلى الرغم من أن المسلمين يمكن أن يسقطوا شهداء وهم يقاتلون الكفار، فليس ثمة نصر للمشركين في وجود الله والخليفة والإسلام وهو ما يؤكده الشاعر في البيت:

٤٣. ما كـانَ لِلإشـراكِ فَـوزَةُ مَشـهَدٍ   وَاللَـــهُ فيـــهِ وَأَنـــتَ وَالإِســـلامُ

وهذا البيت يكوِّن النقطة المحورية بين وصف المحاربين المسلمين والحرب الضارية من قبله وبين الوصف اللاحق للعدو المهزوم المستسلم في ذلة. إن مغزى هذا البيت يظهر للعيان عندما نرى أن جمع هذه الثلاثة—الله والخليفة والإسلام—يشكل الأساس الإيديولوجي لهذه القصيدة، بل لكل قصائد أبي تمام الإمبراطورية.[٢٣]

وما إنْ تحقق نصر الإسلام، حتى يقابل الشاعر صورة المسلمين المنتصرين بصورة الأعداء الأسرى التي تكشف عما لحقهم من ذلة وانكسار؛ يقول الشاعر:

٤٤. لَمّـا رَأَيـتَهُمُ تُسـاقُ مُلـوكُهُم   حِزَقـاً إِلَيـكَ كَـأَنَّهُم أَنعـامُ
٤٥. جَرْحَـى إِلى جَرْحَـى كَـأَنَّ جُلـودَهُمْ   يُطْلَـى بِهـا الشَّـيَّانُ وَالعُـلّامُ
٤٦. مُتَسـاقِطي وَرَقِ الثِيـابِ كَـأَنَّهُمْ   دانُـوا فَأُحـدِثَ فِـيهِمِ الإِحـرامُ
٤٧. أَكرَمـتَ سَـيفَكَ غَربَـهُ وَذُبابَـهُ   عَـنهُم وَحُـقَّ لِسَـيفِكَ الإِكـرامُ
٤٨. فَـرَدَدتَ حَـدَّ المَـوتِ وَهـوَ مُرَكَّـبٌ   في حَـدِّهِ فَارتَـدَّ وَهـوَ زُؤامُ
٤٩. أَيقَظـتَ هـاجِعَهُم وَهَـل يُغْنِـيهِمُ   سَـهَرُ النَـواظِرِ وَالعُقـولُ نِيـامُ؟
٥٠. جَحَـدَتْكَ مِـنهُم أَلسُـنٌ لَجْلاجَـةٌ   أَقـرَرْنَ أَنَّـكَ في القُلـوبِ إِمـامُ

---

[٢٣] انظر شبيرل، ''الملكية الإسلامية،'' في مواضع مختلفة.

ففي مقابل المحاربين المسلمين ''آساد الموت'' المذكورة في البيت ٣٧ يقف أسرى الأعداء في هذه الأبيات ممزقي الثياب، جرحى، مسوقين وكأنهم غنم مسلوب. وينطوي البيت ٤٦ منها على تداخل معقد للصورة الشعرية يعادل مجازيًا بين ''استسلام'' رؤساء الروم للخليفة الإسلامي و''إسلامهم'' أي دخولهم في دين الإسلام. فهيئتهم هيئة المسلمين المحرمين للحج وكأن دماءهم هي دماء التضحية التي طهرتهم كما طهرت الأمة الإسلامية. أما كلمة ''إحرام'' (والتي تشمل من بين معانيها حالة الطهارة عند الحج، والإزار الذي يلبسه الحجيج رمزاً على هذه الحالة، والالتجاء إلى مكان مكرس—حرم— يحرَّم فيه سفك الدماء) فتقوم أولاً بالمطابقة بين أسمال الأسرى البالية وبين إحرام (أي أُزُر) الحجيج: فمن ''استسلم'' للخليفة في الحرب فقد دخل بفعل الاستسلام ذاته في حمى الخليفة. وتقوم هذه الكلمة، ''الإحرام''، ثانياً بشرح إبقاء الخليفة على العدو المهزوم—كما نرى في البيت التالي (٤٧). فالخليفة يرى أن في قتل الأسرى إذلالاً للسيف ومن ثم إكراماً له. فقد رفع الخليفة عن أولئك المستسلمين عقوبة الموت إكراماً لسيفه الذي لم يُرْوَ بعد بقتلهم. وفي البيتين ٤٩ و٥٠ يوظِّف الشاعر الطباق ليعبر عن التناقض المتأصِّل في الكفار: أعينهم مفتوحة لكن عقولهم نائمة، غير واعين بحقيقة الإسلام. وليست لعثمة ألسنتهم وهم ينكرون حق الخليفة إلا دليلاً على أنهم في قلوبهم يعترفون بحق إمامته. وهكذا فإن الشاعر يفسِّر دور الخليفة الحربي في قيادة تلك الحملة على الروم بأنه وظيفة دينية: فالخليفة يقوم بوظيفة الكاهن في طقس التطهير والبعث هذا. P. 133

وفي الأبيات الأربعة الختامية للقصيدة ينتقل أبو تمام من الموقف الحربي– السياسي المعاصر إلى العنصر البنائي من الدعاء الذي تختم به قصيدة المدح، أي أنه يلتفت من المثال التاريخي الخاص بغزوة الخليفة للروم بوصفها استعارة لمجد الخليفة والإسلام إلى الصور النمطية للقصيدة الكلاسيكية:

٥١. إسلَمْ أميرَ المُؤمِنينَ لِأُمَّةٍ　　نَتَجَتْ رَجاءَكَ وَالرَّجاءُ عُقامُ
٥٢. إنَّ المَكارِمَ لِلخَليفَةِ لَم تَزَلْ　　وَاللَّهُ يَعلَمُ ذاكَ وَالأَقوامُ

٥٣. كُتِبَت لَهُ وَلِأَوَّلِيهِ وِراثَةً في اللَوحِ حَتّى جَفَّتِ الأَقلامُ[٢٤]

٥٤. مُتَوطِّئو عَقِبَيكَ في طَلَبِ العُلا وَالمَجدِ ثُمَّتَ تَستَوي الأَقدامُ

فكما افتتحت القصيدة بـ''سلام'' في البيت الأول، ختمت الجزء الأخير بـ''اسلم'' في البيت ٥١. لقد أصبح السلام الآن مرغوباً فيه ومنجزاً: استسلم العدو، وترسَّخت قدم الإسلام. وهذا إذن هو ما يستكمل الشعيرة. وتستدعي الصورة الشعرية للخصوبة/الجدب في البيت ٥١ وصف الشاعر للغمام الذي يأتي بالنبت والزهور للأطلال الدارسة في البيتين ٥ و٦، وقد نلاحظ هنا أن كلا العبارتين جاءت في سياق دعاء. إن نية الشاعر هنا هي التوحيد بين الخليفة بعنصره الإخصابي والإيحاء باعتماده على العنصر الأنثوي، ''الأمة''—وهي كلمة لا يمكن إغفال دلالة معنى ''الأم'' فيها—من أجل أن تثمر آماله. والصورة هنا هي صورة ذات طابع طقسي جنسي عن النكاح المقدس (*hieros gamos*) من حيث كان القدماء من ملوك إيران وما بين النهرين يضمنون خصب الحقول وسلامة أنعام (قطعان) الملكة. وهكذا يصبح العنصر النمطي العاطفي للنسيب تقريراً سياسيًّا نمطيًّا في المديح.[٢٥] إن الصلة التي تربط بين الله والأمة والخليفة هي تيمة الخاتمة: فمناقب الخليفة الماجدة لم تقف عند حد القيام بهذه الغزوة الحربية، لكنها سوف تستمر حتى يسلم الكفار كلهم إسلاماً تامًّا. ونجاح الخليفة ومكارمه ليست مجرد مصادفة، لكنها كانت وراثة مقدَّرة له ولأسلافه، منقوشة على اللوح المحفوظ في بداية الزمان. وهنا يلخص الشاعر، أيضاً، الموضوع الافتتاحي: الجمع بين الدين الإسلامي (ما هو مقضيٌّ به في اللوح المحفوظ) والعروبة القبلية المتعلقة بالأنساب (التراث المنقول P. 134

[٢٤] هذا البيت يصدر عن الاعتقاد الخاص باللوح المحفوظ للقرآن ٨٥: ٢٢؛ أي أنه يحتوي على النص الأصلي للقرآن المحفوظ في السماء، كما يعني كذلك اللوح الذي كتب فيه الله بـ''القلم'' كلَّ ما حدث وما سوف يحدث إلى يوم القيامة. انظر وينسنك ''اللوح''، دائرة المعارف الإسلامية:

J. Wensinck ''Lawḥ'', *Encyclopaedia of Islam*, 1st ed.

وهوارت، ''القلم،''

Cl. Huart, ''Ḳalam,'' ibid.

[٢٥] سوف يصبح الجمع الملاحظ هنا بين الأطلال والأمة استعارةً مطوَّرة إلى درجة عالية في بعض قصائد أبي تمام الإمبراطورية المتأخرة المحلَّلة أدناه.

من كل جيل من بني هاشم إلى الجيل التالي). وينتقل الشاعر في البيت الأخير من بداية الزمان إلى نهايته. فكأن من تبع الخليفة في طلب المجد والعلا سوف يلقى الجزاء نفسه في الآخرة.

إن الملمح الأبرز في شعر أبي تمام، والذي يتضح في هذه القصيدة المبكرة وسوف يتطور فيما بعد، هو تحويله للعناصر الكلاسيكية والنمطية للقصيدة التقليدية في الشكل والموضوعات إلى وسائل مجازية لتوصيل أفكار وأحداث معاصرة. ولهذا التحويل تأثير مزدوج: فهو، أولاً، يثبّت الفكرَ المعاصر والأحداث الجارية في الأرضية الثقافية للأمة العربية–الإسلامية من خلال التعبير عنها بالكلمات والمعاني والأشكال الموروثة من التقليد الأدبي والتراث القبلي: فالجديد والغريب يصبح مألوفاً ومشحوناً بكل الطاقة العاطفية للصور والأشكال الشعرية للماضي. وثانياً، يؤثر هذا التحويل على إحياء الآثار الأدبية لعصر يَحِنُّ إليه الجميع ولكنه في الوقت نفسه شبه منسي، خالعاً عليها دلالة بالنسبة إلى البلاط العباسي دون أن يقلّل ذلك من سحره الأوليّ. بل إن قصائد أبي تمام، من خلال الامتداد المجازي بصورة المحارب/البطل الجاهلي نحو صورة الكاهن/الملك في الشرق الأدنى القديم، تقوم بإدماج—أو بالأحرى إعادة إدماج—النوع الأدبي الخاص بالقصيدة العربية في التراث الأسطوري الأوسع للشرق الأدنى القديم—وهو تراث ورثه العرب وغير العرب على السواء.

قصيدة غلام الزمان

١. بِمَــنْ أَلَــمَّ بِهــا فَقــالَ سَــلامُ — كَــم حَــلَّ عُقــدَةَ صَــبرِهِ الإلْمــامُ؟
٢. نُحِرَت رِكابُ القَومِ حَتّى يَغبُرُوا — رَجْلَــى، لَقَــد عَنُفــوا عَلَــيَّ وَلامــوا
٣. عَشِقوا، وَلا رُزِقوا، أَيُعذَلُ عاشِقٌ — رُزِقَــتْ هَــواهُ مَعــالِمٌ وَخِيــامُ!؟
٤. وَقَفُوا عَلَيَّ اللَّوْمَ حَتّى خَيَّلوا — أَنَّ الوُقُــوفَ عَلَــى الــدِّيارِ حَــرامُ!
٥. مــا مَــرَّ يَــومٌ واحِــدٌ إلّــا وَفي — أَحشــائِهِ لِمَحِلَّتَيــكِ غَمــامُ
٦. حَتّــى تُعَمَّــمَ صُلْعُ هامــاتِ الرُّبَــا — مِــنْ نَــورِهِ وَتَــأَزَّرَ الأَهْضــامُ
٧. وَلَقَــد أَراكِ فَهَــل أَراكِ بِغِبطَــةٍ — وَالعَــيشُ غَــضٌّ وَالزَمــانُ غُــلامُ؟!
٨. أَعــوامَ وَصــلٍ كــانَ يُنسِــي طُولَهــا — ذِكْــرُ النَّــوَى فَكَأَنَّهــا أَيّــامُ
٩. ثُــمَّ اِنبَــرَتْ أَيّــامُ هَجْــرٍ أَردَفَــتْ — بِجَــوًى أَسًــى فَكَأَنَّهــا أَعــوامُ
١٠. ثُــمَّ اِنقَضَــت تِلــكَ السُنونُ وَأَهلُهــا — فَكَأَنَّهــا وَكَــأَنَّهُم أَحــلامُ
١١. أَتَصَعصَعَت عَبَراتُ عَينِكَ أَن دَعَتْ — وَرقــاءُ حــينَ تَصَعصَــعَ الإِظْــلامُ
١٢. لا تَنشِــجَنَّ لَهــا فَــإِنَّ بُكاءَهــا — ضَــحِكٌ وَإِنَّ بُكــاءَكَ اِســتِغرامُ
١٣. هُــنَّ الحَمــامُ فَــإِن كَسَــرتَ عِيافَــةً — مِــن حــائِهِنَّ فَــإِنَّهُنَّ حِمــامُ
١٤. اللَــهُ أَكبَــرُ جــاءَ أَكبَــرُ مَــن جَــرَتْ — فَتَحَيَّــرَتْ فِي كُنهِــهِ الأَوهــامُ
١٥. مَــن لا يُحــيطُ الواصِــفونَ بِقَــدرِهِ — حَتّــى يَقولــوا قَــدْرُهُ إِلهــامُ
١٦. مَــن شَــرَّدَ الإِعــدامَ عَــن أَوطانِــهِ — بِالبَــذلِ حَتّــى اِســتُطرِفَ الإِعــدامُ
١٧. وَتَكَفَّــلَ الأَيتــامَ عَــن آبــائِهِمْ — حَتّــى وَدِدنــا أَنَّنــا أَيْتــامُ
١٨. مُستَســلِمٌ لِلَّــهِ ســائِسُ أُمَّــةٍ — لِــذَوي تَجَهْضُــمِها لَــهُ اِستِســلامُ
١٩. يَتَجَنَّــبُ الآثــامَ ثُــمَّ يَخافُهــا — فَكَأَنَّمــا حَسَــناتُهُ آثــامُ
٢٠. يــا أَيُّهــا المَلِــكُ الهُمــامُ وَعَدلُــهُ — مَلِــكٌ عَلَيــهِ فِي القَضــاءِ هُمــامُ
٢١. مــا زالَ حُكــمُ اللَــهِ يُشرِقُ وَجهُــهُ — فِي الأَرضِ مُــذ نِيطَــت بِــكَ الأَحكــامُ
٢٢. أَسَــرَتْ لَــكَ الآفــاقَ عَزمَــةُ هِمَّــةٍ — جُبِلَــت عَلَــى أَنَّ المَسِــيرَ مُقــامُ

٢٣. إلّا تَكُن أَرواحُها لَكَ سُخِّرَتْ — فَالعَزْمُ طَوْعُ يَدَيْكَ وَالإجذامُ
٢٤. الشَّرقُ غَرْبٌ حينَ تَلحَظُ قَصدَهُ — وَمَخالِفُ اليَمَنِ القَصِيِّ شَآمُ
٢٥. بالشَّدقَمِيّاتِ العِتاقِ كَأَنَّما — أَشباحُها بَينَ الإكامِ إكامُ
٢٦. وَالأَعوَجِيّاتِ الجِيادِ كَأَنَّها — تَهوي وَقَد وَنَتِ الرِياحُ سَمامُ
٢٧. لَمّا رَأَيتَ الدينَ يَخفِقُ قَلبُهُ — وَالكُفرُ فيهِ تَغَطرُسٌ وَعُرامُ
٢٨. أَوريْتَ زَنْدَ عَزائِمٍ تَحتَ الدُّجى — أَسرَجْنَ فِكْرَكَ وَالبِلادُ ظَلامُ
٢٩. فَنَهَضتَ تَسحَبُ ذَيلَ جَيشٍ ساقَهُ — حُسْنُ اليَقينِ وَقادَهُ الإقدامُ
٣٠. مُثْعَنْجِرٍ لَجِبٍ تَرَى سُلّافَهُ — وَلَهُمْ بِمُنخَرِقِ الفَضاءِ زِحامُ
٣١. مَلَأَ المَلا عُصَباً فَكادَ بِأَن يُرى — لا خَلفَ فيهِ وَلا لَهُ قُدّامُ
٣٢. بِسَواهِمٍ لُحُقِ الأَياطِلِ شُزَّبٍ — تَعليقُها الإسراجُ وَالإلجامُ
٣٣. وَمُقابَلِينَ إذا انتَمَوا لَم يُخزِهِم — في نَصرِكَ الأَخوالُ وَالأَعمامُ
٣٤. سَفَعَ الدُّءُوبُ وُجوهَهُم فَكَأَنَّهُم — وَأَبوهُمُ سامٌ أَبوهُم حامُ
٣٥. تَخِذوا الحَديدَ مِنَ الحَديدِ مَعاقِلاً — سُكّانُها الأَرواحُ وَالأَجسامُ
٣٦. مُستَرسِلينَ إلى الحُتوفِ كَأَنَّما — بَينَ الحُتوفِ وَبَينَهُم أَرحامُ
٣٧. آسادُ مَوتٍ مُخْدِراتٌ ما لَها — إلّا الصَّوارِمَ وَالقَنا آجامُ
٣٨. حَتّى نَقَضتَ الرومَ مِنكَ بِوَقعَةٍ — شَنعاءَ لَيسَ لِنَقضِها إبرامُ
٣٩. في مَعرَكٍ أَمّا الحِمامُ فَمُفطِرٌ — في هَبوَتَيهِ وَالكُماةُ صِيامُ
٤٠. وَالضَّربُ يُقعِدُ قَرمَ كُلِّ كَتيبَةٍ — شَرِسَ الضَّريبَةِ وَالحُتوفُ قِيامُ
٤١. فَفَصَمتَ عُروَةَ جَمعِهِم فيهِ وَقَدْ — جَعَلَتْ تَفَصَّمُ عَن عُراها الهامُ
٤٢. أَلقَوْا دِلاءً في بُحورِكَ أَسلَمَت — تَرَعاتِها الأَكرابُ وَالأَوذامُ
٤٣. ما كانَ لِلإشراكِ فَوزَةُ مَشهَدٍ — وَاللَّهُ فيهِ وَأَنتَ وَالإسلامُ
٤٤. لَمّا رَأَيتَهُمُ تُساقُ مُلوكُهُم — حِزَقاً إلَيكَ كَأَنَّهُم أَنعامُ
٤٥. جَرْحى إلى جَرْحى كَأَنَّ جُلودَهُمْ — يُطْلى بِها الشَّيّانُ وَالعُلّامُ

٤٦. مُتَسـاقِطي وَرَقِ الثِيـابِ كَـأَنَّهُمْ دانُـوا فَأُحـدِثَ فـيهِم الإِحـرامُ

٤٧. أَكرَمـتَ سَـيفَكَ غَربَـهُ وَذُبابَـهُ عَـنهُم وَحُـقَّ لِسَـيفِكَ الإِكـرامُ

٤٨. فَـرَدَدتَ حَـدَّ المَـوتِ وَهـوَ مُرَكَّـبٌ في حَـدِّهِ فارتَـدَّ وَهـوَ زُؤَامُ

٤٩. أَيقَظـتَ هـاجِعَهُم وَهَـل يُغنِـيهُمُ سَـهَرُ النَـواظِرِ وَالعُقـولُ نِيـامُ؟

٥٠. جَحَـدَتْكَ مِـنهُم أَلسُـنٌ لَجْلاجَـةٌ أَقَـرَرْنَ أَنَّـكَ في القُلـوبِ إِمـامُ

٥١. إِسـلَم أَمـيرَ المُـؤمِنينَ لِأُمَّـةٍ نَتَجَـتْ رَجـاءَكَ وَالرَجـاءُ عُقـامُ

٥٢. إِنَّ المَكـارِمَ لِلخَليفَـةِ لَـم تَـزَلْ وَاللَـهُ يَعلَـمُ ذاكَ وَالأَقـوامُ

٥٣. كُتِبَـت لَـهُ وَلِأَوَّليـهِ وِراثَـةً في اللَـوحِ حَتّـى جَفَّـتِ الأَقـلامُ

٥٤. مُتَوطِّئُـو عَقِبَيْـكَ في طَلَـبِ العُـلا وَالمَجـدِ ثُمَّـتَ تَسـتَوي الأَقـدامُ

الفصل السادس

ثمر القتاد:[1]

قصيدة مدح إلى أبي سعيد الثغري

P. 142 إن القُوَى الشعرية الفعَّالة التي رأيناها في مديح أبي تمام للخليفة المأمون (القصيدة رقم ١٣٣ المحللة في الفصل السابق) تظهر كذلك في مديحه (القصيدة رقم ٦٨)[2] لصديق عمره وولي نعمته القائد أبي سعيد محمد بن يوسف الطائي الثغري،[3] بل لعلها تُبْدِي هنا تطوراً فنيًّا أكثر عمقاً. وقد أمدَّنا ماريوس كنار M. Canard بوصف محكم لشخصية هذا الممدوح: P. 143

> وهو شخصية يتردد ذكرها على لساني شاعرينا [أبو تمام والبحتري]، وهو مذكور كذلك في أيام المأمون ٢١٠=٨٢٥ (الطبري، س ٣: ١٠٩٣). وكان له ذكر خاصة في حرب بابك (انظر ابن خلكان، ط. دي سلان de Slane، ٣: ٦٥٨ والطبري في السنوات

[1] [جاء في لسان العرب لابن منظور (قتد): ‘‘القَتادُ: شجر شاكٌ صُلْب له سِنْفَة وجَنَاةٌ كَجَنَاة السَّمُر ينْبتُ بنَجْد وتِهامَة، واحدته قَتادة ... وهو ضربان: فأما القَتادُ الضَّخامُ فإنه يخرج له خشب عظام وشَوكة حجناء قصيرة، وأما القتاد الآخر فإنه يَنْبتُ صُعُداً لا يَنْفَرِشُ منه شيء، وهو قُضْبان مجتمعة كل قضيب منها ملآنٌ ما بين أعلاه وأسْفَله شَوْكاً. وفي المثل: من دون ذلك خَرْطُ القَتادِ؛ وهو صنفان: فالأعظم هو الشجر الذي له شوك. والأصغر هو الذي ثمرته نَفّاخةٌ كَنَفّاخَةِ العُشر... والقتادُ شجر ذو شوك لا تأكله الإبل إلا في عام جدب فيجيء الرجل ويضرم فيه النار حتى يحرق شوكه ثم يرعيه إبله، ويسمى ذلك التقتيد.’’ وسوف تأتي إشارة إلى شجر القتاد هذا في البيت السابع من قصيدة أبي تمام المحللة في هذا الفصل-المترجم].

[2] القصيدة رقم ٦٨، **ديوان أبي تمام** ٢ : ١٦٦-١٨٢. وقد أخذ المحقق عبده عزام برواية أبي العلاء المعري من حيث استخدام ضمير المخاطب المفرد المؤنث ‘أنتِ’ (انظر نص القصيدة). وقد أخذنا هنا بالرواية الشائعة ‘‘أنتَ’’. انظر شاهين عطية، محقق، ديوان أبي تمام الطائي (بيروت: المطبعة الأدبية، ١٨٨٩)، ١٢١.

[3] من بين القصائد الكثيرة التي كرسها أبو تمام لأبي سعيد تلك التي يمكن تأريخها بداية من القصيدة رقم ١٠٥ (**ديوان أبي تمام** ٢: ٤٣٠) التي تتناول حملة شتوية على الروم-وكانت على الأرجح بين ٢١٤-٢٢٠ للهجرة؛ ورقم ٣١ (السابق ١: ٢٣٩) والتي تشير إلى المتمرد بابك الخرمي والتجائه إلى جبل موقان حيث هرب في سنة ٢٢٠، وهذا يعود بتاريخ القصيدة إلى ما بين سنة ٢٢٠ وسنة ٢٢٢؛ ورقم ١٢٧ (السابق ٣: ٨٨) عندما كان في طريقه من عمورية إلى مكة سنة ٢٢٣، ورقم ١٤٥ (السابق ٣: ٢٣٢) التي تتناول هزيمة أتباع بابك في وادي عقرقس في سنة ٢٢٥.

٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٣). وهو ممن اشتركوا في غزوة عمورية (انظر الطبري، س٣: ١٢٥٣، وراجع ١٢٦٢-١٢٦٣). ويذكر ابن الأثير أنه ولي أرمينية وأذربيجان في سنة ٢٣٥=٨٤٩/٨٥٠، ومات عام ٢٣٦=٨٥٠/٨٥١ أيام المتوكل وأصله من مرو.

ولا يكاد يذكر مؤرخو العرب شيئاً عن دوره في حروب الروم، لا نستثني من ذلك إلا إشارة موجزة إليه في أمر عمورية مؤداها أن أحد عبيده صعد إلى الحصن يحمل الأمر لياطس أن ينزل. ولكن دوره يجب أن يكون دوراً هاماً إذا نظرنا إليه في أشعار أبي تمام والبحتري. أما ميشيل السوري (ج ٣، ٩٦ وما بعدها)[٤] فيحدثنا أنه ولي الشام والجزيرة منذ ٨٣٩ على الأرجح وأنه مقره كان في حلب على الأغلب وأنه غزا سنة ٨٣٩ وسنة ٨٤٠ أرض الروم فظفر وانهزم. ولا بد أنه غزا مرات كثيرة آسيا الصغرى أيام المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل.[٥]

تطرح القصيدة التي بين أيدينا صعوبة بعينها وذلك عندما نحاول تحديد تاريخها، فأسماء الأماكن والأحداث المعينة المشار إليها فيها لم يرد لها ذكر في المصادر التاريخية. ومن الواضح، مع ذلك، أن الهروب المجازي للقائد الرومي المنشق منويل في الأبيات ٢٦-٣١ لا ينطبق على هروب القائد نفسه في سنة ٢١٥ للهجرة—لأنه حينئذٍ كان في صحبة العباس وقد هرب من معسكر العرب إلى الروم.[٦] كذلك لا يمكن، كما يرى كنار بحق،[٧] أن

---

[٤] [انظر تاريخ ميخائيل السرياني؛
Chronique de Michel le Syrian, Patriarche Jacobite d'Antioche [1166-1199], ed. and trans. Jean-Baptiste Chabot, 4 vols. [Paris: Ernest Leroux, 1905].
وسوف تستخدم المؤلفة هذا المرجع فيما بعد، ولذا فضلنا أن نأتي بالمعلومات البيليوجرافية عنه هنا بمناسبة ذكره في نص كنار. وسوف نستخدم الترجمة العربية لكتاب ميخائيل السرياني كذلك: **تاريخ مار ميخائيل السرياني الكبير، بطريرك أنطاكية**، ج٣، عربه عن السريانية مارغريغوريوس صليبا شمعون رئيس أساقفة الموصل وتوابعها، أعده وقدم له مارغريغوريوس يوحنا إبراهيم متروبوليت حلب (ماردين: دار الرها، ١٩٩٦)—المترجم].

[٥] ماريوس كنار، "تعليقات إضافية، ١: إشارات الشاعرين أبي تمام والبحتري إلى حرب الروم،"
Marius Canard, ''Notes Complémentaires, 1: Les allusions à la guerre Byzantine chez les poètes Abū Tammām et Buḥturī,''
في فازيليف، **الروم والعرب**، ٣٩٨. [انظر الترجمة العربية المذكورة أعلاه لكتاب فازيليف، ٣٤٧—المترجم].

[٦] انظر ملاحظات على البيت ٢٤ والطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣، ٢: ١١٠٤ [الطبعة العربية، ٨: ٦٢٣-٦٢٤] وجريجوار، "تعليقات إضافية ٤: منويل وتيوفوب ووفادة حنى النحوي على العرب،"

القصيدة تشير إلى هزيمة الروم في معركة أنزن Anzen سنة ٨٣٨/٢٢٣ حيث جرح منويل جرحاً مميتاً على الأرجح الأمر الذي قضى على دوره التاريخي، طبقاً لهنري جريجوار H. Grégoire، وإن لم يقض على مكانته الأسطورية.[٨] والأقرب إلى الصحة أن القصيدة تشير إلى بعض حملات أبي سعيد في آسيا الصغرى حيث كان منويل قائداً لقوات العدو الرومية، لكنه لم يُجْرَحْ في البيت ٢٤ كما لم يَهْرُبْ في البيت ٢٦. إن عدم وجود إشارة إلى حملات أبي سعيد على المتمردين الخرميين، والتي تعود في هذه الحالة إلى تاريخ متأخر، والتشابهات الشكلية والأسلوبية في هذه القصيدة مع القصيدة المتناولة في الفصل السابق في مدح المأمون في سنة ٢١٥ (رقم ١٣٣) تضع أمامنا، كما أعتقد، تاريخاً للقصيدة بين ٢١٦–٢٢٠/٨٣١–٨٣٢–٨٣٥. ومع ذلك، فإن إمكانية قول القصيدة في تاريخ متأخر عن ذلك أمر لا يمكن استبعاده تماماً. P. 144

يستخدم أبو تمام، في هذه القصيدة في مدح أبي سعيد، كما في قصيدته في مدح الخليفة المأمون، الصورة الشعرية الغنائية للنسيب الكلاسيكي كي يصف مفاهيم الزمن والنسبية وأفكار التحول في الهوية والعلاقة غير المطردة بين الاسم والمسمى. وقد اختار أبو تمام أن يعبر عن تلك المفاهيم والأفكار تعبيراً استعاريًّا من خلال الموتيف النسيبي الجاهلي للتحول الكلي الذي يصيب الأطلال البدوية من طريق ظعن المحبوبة وقبيلتها، أي البعد المكاني، وبسبب مرور الزمن، أي البعد الزمني. لكن الشاعر/المحب نفسه هو الذي يضيف البعد الثالث، أي البعد العاطفي، الذاتي. وهذا البعد الثالث هو الذي يَفْرُقُ الشعرَ عن الميتافيزيقا. إن إسقاط الشاعر/المحب الجاهلي لخوائه الروحي على الأطلال المقفرة ينكشف، في الشطر الأول من القصيدة، بجسارة وجلاء: ''لا أَنتَ أَنتَ وَلا الدِيارُ

Henri, Grégoire. ''''Notes Complémentaires IV: Manuel et Théophobe et l'ambassade de Jean le Grammairien chez les Arabes,''

في فازيليف، الروم والعرب، ٤١٣. [انظر الطبعة العربية لكتاب فازيليف، ٣٦٣. ويضيف جريجوار هنا: ''ومثل هذا التحوير في التاريخ لا يمكن أن يكون إلا من صنع أحد من كتاب السير المتأخرين''– المترجم].

[٧] كنار، ''الإشارات إلى حرب الروم،'' ٣٩٩.

[٨] جريجوار، منويل وتيوفوب،'' ٤١٥.

دِيارُ'' حيث يواجه الشاعر/المحب نفسه بحقيقة التغير الذي أصابه كما أصاب الديار في لحظة تحقق ذاتي مطلقة. إن الحشو الذي تمثله عبارة ''أنت أنت'' حشو مشروع للحظة واحدة فحسب، وإلا فإنه ليس إلا استعارة. وربما كانت هذه الاستعارة حقيقة، في الماضي الذي ضاع؛ لكن الآن، في الواقع، من لحظة إلى لحظة، من سنة أو نزوح إلى نزوح، ''لا أنت أنت.''[٩] إن الإحساس بالاستمرار والهوية الذي يمنحه الاسم ليس إلا مسألة ظاهرية. وما يبدو غريباً بالنسبة إلى الشاعر مسألة بَيِّنة في حد ذاتها بالنظر إلى الديار— فهي لم تعد دياراً، لكنها تحوَّلت إلى أطلال مقفرة من طريق انتقال القبيلة ومرور الزمن. وتوحي البنية المتوازية ''لا أنت أنت ولا الديار ديار،'' بأن الشاعر قد أصابَهُ الخواءُ كما أصاب الديارَ بمرور الزمن وظعن القبيلة. وفي مقابل هذا الإعلان الجسور والصريح للمصراع الأول تنساب الغنائية الرهيفة للمصراع الثاني. فعبارة ''خَفَّ الهَوَى'' تنطوي على تذبذب في مغزى كلماتها: لأن ''الهوى'' بوصفه ضرورة شعرية لـ''الهواء'' قد يعني كذلك الريح أو النسيم. وهكذا فإن الكلمات هنا تنطوي على استعارة ضمنية—فعواطف الإنسان متقلِّبة ومتنوِّعة كما النسيم العليل الذي يتأرجح رَوْحَةً وَجيئةً (تعني ''خَفَّ'' كذلك الهبوب بخفَّة) على الديار المقفرة. وبالطريقة نفسها فإن
P. 145
عبارة ''وَتَوَلَّتِ الأَوْطارُ'' ذات وجهين، كُلٌّ منهما استعارة للآخر: فكما تهجر قبيلة المحبوبة مكان إقامتها في النسيب التقليدي وتقصد أماكن أخرى ''الأوطار.'' فكذلك أيضاً تجد رغبات المحبين ''أوطاراً'' أخرى لها. وفوق كل شيء يجب أن نقرأ هذه العبارة بوصفها عبارة ما وراء شعرية: أي اعتراف الشاعر العباسي بأن ينابيع الشعرية الجاهلية لم تعد كافية لإلهامه، فيجب من ثم البحث عن مصادر أخرى للوحي الشعري وعن أهداف شعرية جديدة.

[٩] يلمح الشاعر هنا إلى المفهوم الذري للزمن كما هو عند أهل الجبر من المتكلمين. فالزمن ليس مستمرًا، بل إن الله، حسب هذا المذهب، يعيد خلق العالم من عدم في كل لحظة من لحظات الزمن. أما الاطراد الزمني للأشياء والعلة والمعلول فليست إلا ظواهر، إنها فقط عادة الله، وليست من قبيل أية قوانين طبيعية أو خصائص فيزيقية. تخلق وهم الاطراد.

ينتثر ذلك الإحساس بالتغير المطلق والخسارة التي لا يمكن تعويضها الذي يثيره البيت الافتتاحي في بقية هذا النسيب القصير:

١. لا أنتَ أنتَ وَلا الدِيارُ دِيارُ   خَفَّ الهَوى وَتَوَلَّتِ الأَوطارُ
٢. كانَت مُجاوَرَةُ الطُلولِ وَأَهلِها   زَمَناً عِذابَ الوِردِ فَهيَ بِحارُ
٣. أَيّامَ تُدمي عَينَهُ تِلكَ الدُمى   فيها وَتَقمُرُ لُبَّهُ الأَقمارُ
٤. إِذ لا صُدوفُ وَلا كُنودُ اسماهُما   كَالمَعنَيَينِ وَلا نَوارُ نَوارُ
٥. بيضٌ فَهُنَّ إِذا رُمِقنَ سَوافِراً   صُوَرٌ وَهُنَّ إِذا رَمَقنَ صِوارُ
٦. في حَيثُ يُمتَهَنُ الحَديثُ لِذي الصِبا   وَتُحَصَّنُ الأَسرارُ وَالأَسرارُ
٧. إِذ في القَتادَةِ وَهيَ أَبخَلُ أَيكَةٍ   ثَمَرٌ وَإِذ عودُ الزَمانِ نُضارُ

وهكذا نقرأ في البيت ٢ أن الماء يمكن أن يظل غير آسنٍ مع مرور الوقت؛ أي ''زمناً''، لكن الماء العذب والماء المالح شيئان جدُّ مختلفين—إن لم يكن في عنصرهما الأساسي، ففي مغزاهما، وبالنسبة إلى الشاعر فإن المغزى هو كل شيء. وهكذا فإن هذا الطباق ليس بين العذب والمالح فحسب، بل بين ما يمنح الحياة والخصوبة وبين ما يترك الأرض جرداء وبواراً. وفي الوقت نفسه يوحي هذا الطباق بالمقابلة الضدية بين الريق العذب للمحبوبة الذي لا بد أن الشاعر/المحب قد ذاقه عندما كان والمحبوبة معاً وبين الدموع المالحة المرة التي يتجرَّعُها الآن في عزلته الخاوية. ومرة أخرى فإن التطابق الاستعاري بين حالة الشاعر العاطفية وحالة الديار المادية لا يزال قائماً.

وفي ذلك الماضي السحري تمتزج الاستعارة والواقع في البيت ٣، حتى تثير التشابهات الظاهرة—اللفظية والمادية على السواء—تشابهات واقعية. فـ''الدمى''—وهي تماثيل عاجية تمثل استعارة للعذارى البيض، تستثير الدم (الدموع الحمراء)، عبر الفعل ''تدمي،'' من عيون المحب. فالاستعارة تتحكَّم في الواقع؛ والجناسُ يقرِّرُ الفعل. وكذلك، في الشطر الثاني تكتسب وجوه العذارى الشبيهة بالأقمار قوة الاستعارة وتخلبن

لُبَّ الشاعر مثلها مثل القمر الحقيقي. فالهوية لم تعد مستقرة: والأشياء تتذبذب بين الواقع والاستعارة.

في البيت ٤ يلعب أبو تمام، مستعرضاً مرة أخرى الوعي العباسي بالاشتقاق، على اشتقاق أسماء الأعلام لكي ينفي التطابق بين الاسم والمسمى. ففي ذلك الزمن الرخي والرعوي لم تكن صدوف (المحبوبة) تنفر من الشاعر وتشيح عنه مخالفةً بذلك لاسمها، وكذلك لم تكن كنود متمردة، بل كانت من أهل وُدِّ الشاعر ووصاله، ولم تكن نوار نفوراً من الشاعر على العكس مما يوحي به اسمها. ومرةً أخرى، يستثمر الشاعر، في البيت ٥، الجناس (''رُمِقْنَ'' أي نَظَرْتَ إليهن كأنهن ''صور'' من حسنهن؛ ''رَمَقْنَ'' أي نَظَرْنَ إليكَ مثل ''الصِّوار'' أي بقر الوحش) ليصف الهوية المتحوِّلة للـ''بيض'': فكأنهن يصبحن ما يبدين. فإذا رأيتهن ''سوافراً'' فهن ''صوَر'' أو ''دمى'' من حسنهن؛ وإذا نظرن إليك نظرن بأعين بقر الوحش.[١٠] وفي البيت ٦ يضيف الشاعر إلى ما ذكره أنه كما أن الماضي الذهبي لم يكن كمالاً عاطفيًّا فحسب، بل كمالاً أخلاقيًّا كذلك—فالمحبوبات كان مسموحاً لهن أن يمزحن مع أحبائهن، لكنهن يكتمن الأسرار ويحفظن العهود، ويحصنَّ فروجهن. وهكذا فإن غنائية هذا النسيب هي غنائية الحنين إلى الحب والسعادة. أما البيت ٧ فهو بمثابة محور ارتكاز بين النسيب والمديح، فالزمن فيه غامض يشير إلى الماضي المثالي المفقود المفهوم في الأبيات ١-٦، كما يشير إلى إعلان انتصار أبي سعيد في البيت ٨ وما يليه. وعلى الأساس الاستعاري الذي ينطبق على الزمنين، يتطابق ماضي النسيب الأسطوري/الغنائي مع حاضر المديح الأسطوري/البطولي: فكلاهما زمن الامتلاء والإثمار الذي يشمل إثمار شجر القتاد نفسه (وهو شوك الشجر، وأقله خيراً). وهذا التطابق الاستعاري بين النسيب والمديح ظاهرة لافتة في شعر أبي تمام. وكما سوف نرى في قصائده الأكثر نضجاً، فإن سيطرة أبي تمام على الصلة النمطية بين هذين القسمين الأساسين هي

P. 146

[١٠] انظر ديوان أبي تمام ٢: ١٦٧. [وشرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، ج١ (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٧): ٥٢٠-٥٢١—المترجم].

التي مكّنته من الخروج على القالب الكلاسيكي الصارم وإنجاز مرونة غير مسبوقة في شكل القصيدة.

عودة الحياة وعودة الخصوبة، في هذه القصيدة إذن، موصولتان بانتصار الممدوح. أما الزمان، المنظور إليه الآن من خلال المفهوم الإسلامي، فقد أثمر عوده. ويوصف انتصار أبي سعيد على الروم، وبالتالي انتصار الإسلام على الكفر، من خلال معجم الوفرة والكمال:

٨. قَد صَرَّحَت عَن مَحضِها الأَخبارُ وَاستَبشَرَت بِفُتوحِكَ الأَمصارُ

٩. خَبَرٌ جَلا صَدأَ القُلوبِ ضِياؤُهُ إِذ لاحَ أَنَّ الصِدقَ مِنهُ نَهارُ

١٠. لَولا جِلادُ أَبي سَعيدٍ لَم يَزَل لِلثَغرِ صَدرٌ ما عَلَيهِ صِدارُ

فهو انتصار مثله مثل لبن الزمان المحض أي الخالص. كما أن أخبار هذا الانتصار أحيت الروح المعنوية المتردية للمسلمين؛ وحقيقة الإسلام، التي غطّت عليها انتصارات الروم لمدة من الزمان، أصبحت في منعة، حتى لاح صدقها مثل عين الشمس.

وكما رأينا في مدح أبي تمام للمأمون (رقم ١٣٣)، فإن الشاعر هنا يحوّل تحويلاً استعاريًّا رحلةَ البادية التي يقوم بها الشاعر/المحب في القصيدة إلى الممدوح، أي الرحيل في القصيدة الكلاسيكية، إلى غزوة للممدوح نفسه في سبيل الإسلام. وهكذا، فكما أن الممدوح في قصائد أبي تمام الإمبراطورية يأخذ على عاتقه أن يقوم بدور ''الباحث'' أو ''الطالب'' (quester) الساعي وراء شيء ما، وهو الدور الذي عادة ما يؤديه الشاعر في الرحيل، فإن موضوع المدح في آخر الأمر هو الإسلام. وفيما يتصل بالصورة الشعرية التي تستدعي إلى الذهن شعر الحرب في الجاهلية فإن أبا تمام يصف أبا سعيد بأنه يقود جياداً مثل الصقور تثير الغبار (القسطل)—إلا أنها الآن تكوّن إعصاراً يجتاح حيطان قسطنطينية كما في قول أبي تمام:

١١. قُـدتَ الجِيـادَ كـأنَّهُنَّ أجـادِلٌ   بقُـرى دَرَولِيَـةٍ لَهـا أوكـارُ[11]

١٢. حَتّى اِلتَوى مِن نَقعِ قَسطَلِها عَلى   حيطـانِ قُسـطَنطينَةَ الإعصـارُ

وفي أماكن عدة نقف على إشارات إلى أن انتصار أبي سعيد قد يكون مجازاً أكثر منه واقعاً، أو على الأقل إلى أنه كان نجاحاً متواضعاً أكثر منه واقعة تاريخية عظمى، أي نقطة تحول مصيرية، إلى الحد الذي لا بد أن الشاعر—ومعه الممدوح بلا شك—قد تمنيا أن يكونه ذلك الانتصار. وهكذا نرى في البيت ١٣:

١٣. أوقَدتَ مِن دونِ الخَليجِ لِأَهلِهـا   ناراً لَها خَلفَ الخَليجِ شَرارُ[12]

P. 147

شرار نار الحرب التي أوقدها أبو سعيد التي طارت من خليج البوسفور إلى قسطنطينة، ولكن لم تحترق المدينة. وفي ضوء ملاحظات كنار المقتبسة في بداية هذا الفصل عن شخصية أبي سعيد، نستطيع أن نحدس أن هذه الاستعارة تعطينا تقديراً عادلاً لهذه الغزوة. فالشاعر يحاول أن يعظِّم من شأن الغزوة من خلال المجاز إلى حد أن يرى فيها حصاراً لقسطنطينة نفسها، وذلك من خلال التجنيس بين "حصرت" و"الحصار" بمعنى الطريق وبمعنى الإحاطة في البيت ١٤:

١٤. إلّا تَكُن حُصِرَت فَقَد أَضحى لَهـا   مِـن خَـوفِ قارِعَـةِ الحِصـارِ حِصـارُ

لكن من الواضح أن حصار الخوف هذا حصار مجازي أساساً. ومرة أخرى يتضح من البيت ١٥:

١٥. لَـو طاوَعَتـكَ الخَيـلُ لَـم تَقفُـل بِهـا   وَالقُفـلُ فيـهِ شَـباً وَلا مِسـمارُ[13]

[11] درولية– Dorylium في أسيا الصغرى (ماريوس كنار، "تعليقات إضافية، ١،" في فازيليف، الروم والعرب، ٣٩٩. [الطبعة العربية، ٣٤٨ –المترجم].

[12] لا بد أن يكون المقصود بالخليج هنا البسفور. وحسب كنار يمكن أن يكون كذلك خليج الدردنيل، لكن السياق الشعري يوحي بأن جيوش المسلمين تقف في مقابل القسطنطينية (السابق، ٤٠٠).

[13] القفل–حصن كادينا Cadenas الرومي (السابق، ٣٩٩). [في الطبعة العربية، ٣٤٨، ينسب جريجوار القول بأن القفل حصن إلى البكري–المترجم].

أن حصن القفل، الذي يبدو أنه كان مما استهدفته غزوة أبي سعيد، لم يتم الاستيلاء عليه بالفعل، وهو فشل يرجعه الشاعر إلى حرون الخيل.[١٤]

ومع ذلك فعندما يصل الشاعر إلى ذكر المعركة نفسها فإنه يقابل بين شجاعة أبي سعيد والمسلمين وفخرهم من جهة وجبن منويل والروم من جهة أخرى. وهكذا يجاور الشاعر بين مدح القائد المسلم أو فخره وجنوده وبين هجاء العدو: فجنود العدو كان يحاول أحدهم الاختباء وراء الآخر عند اقتراب جنود أبي سعيد هرباً من لقائه المحتوم:

١٦. لَمّا لَقوكَ تَواكَلوكَ وَأَعذَروا　　　هَرَباً، فَلَم يَنفَعهُمُ الإِعذارُ

بل لقد كانوا متأكدين أن أبا سعيد قد أحاط بهم بحيث أصبح الخضوع له مثله مثل الخضوع للموت—لا عار فيه:

١٨. خَشَعوا لِصَولَتِكَ الَّتي هِيَ عِندَهُم　　　كَالمَوتِ يَأتي لَيسَ فيهِ عارُ

إن العنصر الإسلامي—المآل الإلهي لنجاح أبي سعيد—معبر عنه في البيت ٢١ من خلال سلسلة من التوريات القائمة على أسماء خاصة بجغرافية الأناضول:

٢١. فَالحَمَّةُ البَيضاءُ ميعادٌ لَهُم　　　وَالقُفلُ حَتمٌ وَالخَليجُ شِعارُ

فالحمة البيضاء (بمعنى العين البيضاء) هي الميعاد "المحموم" (أي المحتوم)، و"القفل" هو بالفعل قضاء مختوم (أي على كما يبدو من البيت ١٥، لن يفتح، أو يتعرض للغزو) والخليج (الذي يعني هنا خليج البوسفور، كما يعني كذلك الجذب والتمايل والتخلع)، هو الشعار الذي يتخلّج ويجذب إليه جنود أبي سعيد. إن محصلة هذا كله إذن أمر لا مفرَّ منه، فهو مكتوب، إذا جاز التعبير، في أسماء تلك الأماكن أنفسها.[١٥] وجانب آخر من التقابل بين المدح أو الفخر بالإسلام وبين هجاء الكفر هو تعظيم كل الأبعاد الخاصة بالجيش المنتصر والتقليل من شأن الروم الملاصق لذكر اسمهم. وهكذا، في حين أن

[١٤] حسب شرح التبريزي لديوان أبي تمام ٢: ١٦٩: "الشبا: حدُّ الحديد الذي به يتعلق القفل؛ ... لو فعلت الخيل كل ما أردتَ لرجعتْ ولا شبًا في القفل ولا مسمار، أي لفتحته."

[١٥] عن المفهوم القروسطي للأسماء والمسميات انظر حموري، "ملاحظات عن الجناس،" ٨٦.

مجرد قرع أقدام المسلمين للطريق كان يحاصر قسطنطينة بالرعب في البيت ١٤ وأن الأرض كانت تخور تحت وطء أقدامهم في البيت:

١٩. لَمّـا فَصَـلتَ مِـنَ الـدُروبِ إِلَـيهِمِ بِعَرَمـرَمٍ لِـلأَرضِ مِنـهُ خُـوارُ

فإن أبا تمام يصف، في استخدام بارع لتكنيك الهجاء، الروم المرعوبين بإحالة طريقة مشيهم إلى همس ونداءهم إلى إشارة وحديثهم إلى سرار في البيت:

٢٣. فَالمَشـيُ هَمـسٌ وَالنِـداءُ إِشـارَةٌ خَـوفَ اِنتِقامِكَ وَالحَـديثُ سِـرارُ

بعد هذا القسم من المدح لجيش الممدوح ومقابله من الهجاء لجيش الروم، يلتفت الشاعر إلى قائدي الجيشين، مقابلاً بين هجاء منويل في الأبيات ٢٤–٣١ ومديح أبي سعيد الذي يكوِّن بقية القصيدة. ومن ثم يتضح أن الطباق الذي اعتبره ابن المعتز ومن تابعه نوعاً بلاغيًّا لفظيًّا (بدلاً من أن يكون دلاليًّا أو شكليًّا) وبالتالي يعمل على مستوى البيت الواحد فحسب، ليس إلا مثالاً محدوداً على المدى الواسع للفكر الجدلي الذي يشكل قاعدة بنيوية ودلالية للشعر العباسي، وإلى المدى الواسع للفكر في الحقبة العباسية بشكل عام. لقد أوّل الشاعر تلك الحملة لأبي سعيد بوصفها حدثاً تاريخيًّا وحدثاً شعريًّا على السواء، في عبارات متضادة تضادًّا كاملاً: الإمبراطورية العباسية مقابل الإمبراطورية الرومية؛ الإسلام مقابل الكفر؛ أبو سعيد مقابل منويل؛ وقد عبّر عن هذا التضاد من خلال تكنيكات وموتيفات المديح والهجاء الكلاسيكيين. وضمن هذا الإطار يتضح أن اهتمام الشاعر الأساسي ليس الدقة التاريخية أو التأريخ لغزوة عسكرية. وهكذا فإن تلك الواقعة بعينها، مهما يكن من إعلاء شأنها ضمن أفق القصيدة، لا تكتسب أهمية في الحقيقة إلا من حيث كونها مثالاً على واقعة كونية أعظم. وهكذا يبدو أن الثنوية المانوية، على الرغم من رفضها على المستوى الديني، قد تغلغلت في الخيال الشعري العباسي.

P. 148

إن هزيمة منويل، مثلها مثل انتصار أبي سعيد، أمر نسبي ومجازي. فلم تنل الرماح ولا السيوف من منويل، ومع ذلك فقد تمنى أن تسير الأمور على خلاف ما كانت عليه:

٢٤. إلّـا تَنَـلْ مَنويـلَ أطـرافُ القَنـا   أوْ تُثْنَ عَنهُ البيضُ وَهيَ حِرارُ[١٦]

٢٥. فَلَقَـدْ تَمَنّـى أنَّ كُـلَّ مَدينَـةٍ   جَبَـلٌ أَصَـمُّ وَكُـلَّ حِصـنٍ غـارُ

فمنويل في الحقيقة لم يهرب، لكنه، بدلاً من أن يخوض المعركة بنفسه، كان يراقب القتال بين الجيشين فحسب. ويخبرنا الشاعر، من خلال طباق/لغز، أن موقف منويل، من وجهة نظر الإنسان الشجاع، هو موقف الجبان الهارب وإن لم يهرب هروباً فعليًّا:

٢٦. إلّـا تَفِـرَّ فَقَـد أَقَمـتَ وَقَـد رَأَت   عَينـاكَ قِـدرَ الحَـربِ كَيـفَ تُفـارُ

٢٧. في حَيـثُ تَسـتَمِعُ الهَريـرَ إذا عَـلا   وَتَـرى عَجـاجَ المَـوتِ حـينَ يُثـارُ

٢٨. فَـانْظُر بِعَـينِ شَـجاعَةٍ فَلَـتَعلَمَنْ   أَنَّ المُقـامَ بِحَيـثُ كُنـتَ فِـرارُ

ومنويل، بوصفه قائداً، ليس قائداً معدوم الإلهام فحسب، بل ليس مُلْهماً كذلك. فعندما لجأت فلول الروم إلى منويل، لم يكن لديه ما يشجعهم به على الثبات في ميدان الحرب، بل صار يبكي أمامهم ويتكلم بأمثال يضربها الذليل الجبان في الصبر والرضاء بالقضاء حتى لو كان شرًّا:

٢٩. لَمّـا أَتَتـكَ فُلـولُهُم أَمـدَدتَهُم   بِسَـوابِقِ العَبَـراتِ وَهـيَ غِـزارُ

٣٠. وَضَـرَبتَ أَمثـالَ الـذَليلِ وَقَـد تَـرى   أَن غَـيرُ ذاكَ الـنَقضُ وَالإِمـرارُ

٣١. الصَـبرُ أَجمَـلُ وَالقَضـاءُ مُسَـلَّطٌ   فَارضَـوا بِـهِ وَالشَـرُّ فيـهِ خِيـارُ

[١٦] منويل–القائد الرومي الذي لجأ إلى العرب وأصبح رفيقاً للعباس بن المأمون. في ٢١٥/٨٣٠–٨٣١ ارتد إلى الجانب الرومي. وقد جرح ومن المحتمل أنه مات بعد معركة أنزن بوقت قصير في ٢٢٣/٨٣٨ (فاسيليف، الروم والعرب، ٩٩، ١٠٣ وهنري جريجوار، ''منويل وتيوفوب،'' في السابق، ٤١٣–٤١٤. انظر الطبعة العربية، ٣٦٢ وما بعدها حيث يشكك جريجوار في قصص تروى حول موت منويل مما خلق بعض الأساطير حول ذلك–المترجم]. ويوحي جناس أبي تمام في البيت بين 'تنل' و'منويل' أن 'منويل' يمكن ان تفسر على أنها 'منيل' أي اسم المفعول من 'نال/ينال' بحيث يمكن أن يقرأ البيت كذلك كما لو ''أن أطراف الرماح لم تحصل على كان ينبغي أن تكون حصلت عليه.''

وهكذا يوصف منويل بالعجز عن الفعل، وشلل في الإرادة: فهو يسمع ويرى ويبكي ويتكلم، لكنه يفتقر إلى القدرة على الثبات في الحرب أو حتى على حسم أمره بالفرار منها.[١٧]

في البيت :٣٢

٣٢. هَيهاتَ جاذَبَكَ الأَعِنَّةَ باسِلٌ   يُعطي الأَسِنَّةَ كُلَّ ما تَختارُ

ينتقل أبو تمام من هجاء منويل إلى مديح أبي سعيد من خلال انتقاده للا معقولية مثل هذا الصراع غير المتكافئ. ومن ثم يبدأ المديح بتصوير اقتحام أبي سعيد ميدان الحرب ببسالة وقوة، مندفعاً بسيفه إلى نار الحرب في صورة جنسية ضمنية من المبادرة بالهجوم والعزم على النصر في مقابل مباشر لصورة السلبية والخضوع اللاصقة بمنويل.

P. 149 إن اللمح المميز لقسم المديح المعروف الذي تمثله الأبيات ٣٣-٦٤ هو تحويل الفضائل القبلية والمثل العليا التقليدية أو يتبنّاها كما هي معروضة في الفخر والمديح الجاهلي كي تعبر عن القيم الإسلامية والأفكار العباسية. وهكذا يضاف إلى الاندفاع الطائش إلى نار الحرب النارُ الإسلامية للجحيم التي يقف دونها المسلم التقي؛ بمعنى أن 'الجهل' الخالص في اندفاع البطل الجاهلي إلى نار الحرب يضبطه هنا خوف البطل المسلم من نار الجحيم:

٣٣. فَمَضى لَو أَنَّ النارَ دونَكَ خاضَها   بِالسَيفِ إِلّا أَن تَكونَ النارُ

والهجوم العباسي المضاد لغارات الروم مؤول بعبارات الانتقام:

٣٤. حَتّى يَؤوبَ الحَقُّ وَهُوَ المُشتَفي   مِنكُم وَما لِلدينِ فيكُم ثارُ

لكن الانتقام لم يعد مسألة ثأر شخصي أو قبلي، بل تصحيحاً للآثام المرتكبة في حق الحقيقة والدين الصحيح. وعلى نحو مشابه في البيت ٣٨:

٣٨. أَن لَستَ نِعمَ الجارُ لِلسُنَنِ الأُولى   إِلّا إِذا ما كُنتَ بِئسَ الجارُ

---

[١٧] جاء في ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ٢: ١٧٢، هامش ٢: ''تعلم حين لم تُغنِ عن أصحابك مع قربك منهم أنك كنتَ فارًا.''

يتحدَّد المبدأ الأخلاقي الجاهلي عن حماية الجار طبقاً للمبدأ الديني، أي إن حماية الإسلام والمسلمين واجبة على المؤمن، كما أن العداوة للكفر وللكفار واجبة عليه بالمثل. ومع ذلك فإنه ضمن ذلك الإطار المعاد صياغته إسلاميًا تظل كثير من الموتيفات البطولية الجاهلية الخالصة تقريباً ماثلة في الصورة: فكرم الممدوح مصاغ من خلال كرم البدوي الذي يعطي ضيوفه اللبن المحض الخالص غير المزوج بالماء وهي استعارة يرشح لها استخدام عبارة ''لله دَرُّهُ'' في مطلع البيت ٣٥:

٣٥. لِلَّـهِ دَرُّ أَبـي سَـعيدٍ إِنَّـهُ　　　لِلضَيفِ مَحضٌ لَيسَ فيهِ سَمارُ

وهكذا فإن ما كان موتيفاً وصفيًا في الشعر الجاهلي أصبح موتيفاً مجازيًا هنا. وأبو سعيد، مثله مثل البطل الجاهلي، يوصف في شدة عزمه من خلال زئير الأسد وجيشان البحر:

٣٧. وَاستَيقَنوا إِذ جاشَ بَحرُكَ وَارتَقى　　　ذاكَ الزَئيرُ وَعَزَّ ذاكَ الزارُ

وفي قول الشاعر:

٣٩. يَقِظٌ يَخافُ المُشرِكونَ شَذاتَهُ　　　مُتَواضِعٌ يَعنو لَهُ الجَبّارُ

كما يوصف بأعلى الفضائل الجاهلية، أي تلك التي تجمع بين الحذر والتواضع الأمر الذي يثير خوفَ العدو ويذل له القوي الشديد (الجبار). يبدأ أبو تمام البيت ٤٠ بخضوع ركائب الممدوح وطاعتها عندما تستأخر غزواته الحربية:

٤٠. ذُلُلٌ رَكائِبُهُ إِذا ما اِستَأخَرَت　　　أَسفارُهُ فَهُمومُهُ أَسفارُ

يعود موتيف السفر هذا أساساً إلى الفخر الجاهلي، لكن أبا تمام سرعان ما يضيف أسفاراً متخيلة إلى الأسفار الحقيقية وهو يصف أبا سعيد بأنه، على حد تعبير الصولي في شرح البيت: ''لا يخلو من جد وسفر في جهاد وإن لم يسافر. اشتغل بالفكر فيما يضرهم والحيلة عليهم، فهو كالمسافر.''[١٨] أما البيت ٤١:

٤١. يَسري إِذا سَرَتِ الهُمومُ كَأَنَّهُ　　　نَجمُ الدُجى وَيُغيرُ حينَ يُغارُ

---

[١٨] شرح الصولي لديوان أبي تمام، ص٥٢٥.

فهو جاهلي صِرْفٌ في عناصره، لكن بنيته من صنع أبي تمام دون شك. فالشاعر، مستعيراً موتيفاً من النسيب الكلاسيكي، يربط بين أبي سعيد مع جيشه، ، وهو يسري بالليل— مثيراً رعباً عظيماً في قلوب الروم المؤرقين، وبين الهموم التي تسري بالليل فتشغل المحب الساهر المؤرق. وفي الوقت نفسه يشبه الشاعر سرى الممدوح بسرى نجم الدجى، كما يعلن من خلال التجنيس بين ''يغير'' (بمعنى يهجم [الجيشُ]، وكذلك بمعنى يأفل [النجمُ]) و''يُغار'' (بمعنى أفول النجم)، أن الممدوح يهاجم في الفجر كما يغور النجم آخر الليل. P. 150 إن التشبيه، أي تشبيه الكفر بظلام الليل وحقيقة الإسلام بالنجم المضيء، الملمح إليه في البيت ٤١ يظهر بشكل واضح مرة أخرى في البيت ٥٣:

٥٣. هُوَ كَوكَبُ الإِسلامِ أَيَّةَ ظُلمَةٍ   يَخرِق فَمُخُّ الكُفرِ فيها رارُ

ويصف أبو تمام، مشيراً إلى أسلاف ممدوحه المشهورين بوصفهم محاربين في الجاهلية، الذين يحاربون أبا سعيد من خلال ''وثنية جديدة'' يتخذون فيها من محور رحى الحرب صنماً لهم يدورون من حوله:

٤٢. سَمَقَت بِهِ أَعراقُهُ في مَعشَرٍ   قُطبُ الوَغى نُصُبٌ لَهُم وَدَوارُ

وهذه الصورة تلعب بفكرة عبادة الأصنام في الجاهلية كي تعلي من شأن الأسلاف العرب للممدوح. وينبغي أن يذكِّرنا هذا البيت أيضاً بأن ''الجهل'' أساساً لا يعني ''عدم العلم.'' بل ''الاندفاع والشدة'' (وضده الحلم والتحمل)، وأن البطش الأهوج هو على وجه التحديد ما يريد الشاعر أن يمدحه به في هذا البيت. وعلاوة على هذا، فإن أبا تمام الذي ادعى النسب إلى قبيلة طيء يعلِّق هنا على صلته بصديقه وممدوحه أبي سعيد الثغري. إن أبا سعيد لم يكن وارثاً لميراث ماجد فحسب، لكنه سما بأسماء أسلافه وأثراها بمآثره هو. ومن ثم ينتقل الشاعر من النسب إلى الدين في الأبيات ٤٤–٤٧ كي يقارن بين أنصار أبي سعيد وأنصار النبي:

٤٤. مُتَبَهِّمٌ في غَرسِهِ أَنصارُهُ   عِندَ النِزالِ كَأَنَّهُم أَنصارُ

٤٥. لُفُظٌ لِأَخلاقِ التِجارِ وَإِنَّهُم   لَغَداً بِما اِدَّخَروا لَهُ لَتِجارُ

٤٦. وَمُجَرِّبــونَ سَــقاهُمُ مِــن بَأسِــهِ   فَــإذا لَقُــوا فَكَــأَنَّهُم أغمــارُ

٤٧. عُكُــفٌ بِجِــذلِ لِلطِعــانِ لِقــاؤُهُ   خَطَــرٌ إذا خَطَــرَ القَنــا الخَطّــارُ

إن المغزى المجازي للبيت ٤٤ يبدو مثيلاً لما كان عليه أهل المدينة بالنسبة إلى انتصار النبي محمد، حتى على الرغم من أنهم لم يكونوا من قومه أي مـن أهـل مكـة أو قـريش. وهكـذا أسهمت جيوش معظم جنودها من الأتراك في انتصار الدولة العباسية (العربية–الإسلامية). فعلى الرغم من أنهـم لا يحفـزهم الكسـب المـادي أو الـربح الـدنيوي، فسـوف يربحـون في الآخرة من أعمالهم الصالحة التي ادخروها في الدنيا. ويصفهم أبو تمام في البيـت ٤٦، مـن خلال الطباق، (أي بالجمع بين الضدين)، بأن لديهم تجربة وخبرة في الحرب، ومع ذلك فإنهم وقد شربوا من بأس الممدوح يقاتلون بحماسة الجنود الشبان واندفاعهم. ومـرة أخـرى يشبه الشاعر أبا سعيد، من خلال صـورة جاهليـة، في خِضَـمِّ غبـار الحـرب بـالعود الـذي ينصب للإبل فَتَحْتَكُّ به، ومن ثم يشبه جيوشه بقطيع من الجمال المصابة بالرغبة في حَـكٍّ جلدها وقد التفَّت من حوله كي تقضي هذه الرغبة—في القتـال وفي الانتقـام في البيـت ٤٧.

إن وصف الأسلحة في الأبيات التالية:

٤٨. وَالبــيضُ تَعلَــمُ أَنَّ دينــاً لَــم يَضِــع   مُــذ سَــلَّهُنَّ وَلا أُضــيعَ ذِمــارُ

٤٩. وَإذا القِسِــيُّ العــوجُ طــارَت نَبلُهــا   سَومَ الجَــرادَ يَسيحُ حــينَ يُطــارُ

٥٠. ضَــمِنَت لَــهُ أعجاسُــها وَتَكَفَّلَــت   أَوتارُهــا أن تُــنقَضَ الأَوتــارُ

يؤكد المحور القبلي/الإسلامي. فيجمع بين الـدين والعِـرْض حيـث يصـف الأسـلحة بأنهـا الضمان للوفاء بقسم الانتقام. وتشبيه طيران رشق السهام برجل الجـراد يـوحي بـأن جـيش أبي سعيد بمثابة عقاب الله المرسل إلى آل فرعون من طوفـان وجـراد وقمـل وضـفادع ودم[١٩] كما نرى في البيتين ٤٩–٥٠. أما البيتان:

٥١. فَدَعوا الطَريـقَ بَـني الطَريـقِ لِعـالِمٍ   أَنّــي يُقــادُ الجَحفَــلُ الجَــرّارُ

---

[١٩] انظر القرآن ٧: ١٣٣.

٥٢. لَـو أنَّ أيـدِيَكُم طِـوالٌ قَصَّـرَت   عَنـهُ فَكَيـفَ تَكـونُ وَهـيَ قِصـارُ؟

فيبدوان كأنهما موجَّهان إلى قواد عباسيين آخرين قاموا بغزوات إلى الروم. وأبو تمام يدعوهم كي يتنحَّوا عن الطريق للقائد الوحيد الذي يحسن قيادة الجيوش في مواجهة العدو. P. 151

في البيت :٥٣

٥٣. هُـوَ كَوكَـبُ الإِسـلامِ أَيَّـةَ ظُلمَـةٍ   يَخـرِقْ فَمُـخُّ الكُفـرِ فيهـا رارُ

يبدأ الشاعر في وضع هذه الجوانب المختلفة للمديح في الصورة من منظور تاريخي وديني وشعري وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب: فأبو سعيد هو كوكب الإسلام الذي يخرق ظلام الكفر الفاسدَ اللبِّ. ويضع الشاعر هذا في صورة يمكن أن توحي بإشارة إلى الثنوية الفارسية المانوية أو المجوسية. أما في البيت :٥٤

٥٤. غادَرتَ أَرضَـهُمُ بِخَيلِكَ في الـوَغى   وَكَـأَنَّ أَمنَعَهـا لَهـا مِضـمارُ

فيلتفت الشاعر إلى استخدام ضمير المخاطب كي يخاطب أبا سعيد مباشرة، مما يشير إلى الانتقال من الوصف البطولي الموضوعي للمديح إلى نغمة أكثر حميمية وعاطفية للقسم الأخير من القصيدة ودعائه الختامي. وفي الحقيقة، فإن الجزء الختامي لهذه القصيدة الذي تكوِّنه الأبيات ٥٣–٦٤ يتكوَّن من استعادة النغمة والصورة الشعرية من الوصف البطولي للمديح إلى غنائية النسيب. إلا أن ذلك الفردوس المفقود في النسيب قد تمت استعادته الآن في المديح.

فكأن أبا سعيد وجد في بلاد العدو البعيدة، إذا جاز التعبير، وطناً:[٢٠] فأراضي العدو المنيعة بحصونها هي بالنسبة إلى خيل أبي سعيد مضمار لها من كثرة ألفتها إياها، وهو ما يظهر في البيتين ٥٤، ٥٥. ونتيجةً لغزوات أبي سعيد المنتصرة فإن الله وأصحاب

---

[٢٠] الشاعر يلعب هنا على نسبة أبي سعيد ''الثغري،'' يقول ماريوس كنار: ''أما تلقيبه بالثغري ففيه إشارة إلى حروبه مع الروم ومع بابك لأن لفظ الثغر تطلق أيضاً عند الكلام على أذربيجان'' كنار، ''الإشارات إلى حرب الروم،'' ٣٩٩، [الطبعة العربية، ٣٤٧–المترجم].

دار الإسلام راضون عنه وقد تحولت دار الكفر إلى دار للممدوح. لقد جعل من العالم مكاناً آمناً، حتى أننا لنشعر، مع تجاور ''الدار'' و''القرار'' في قافية البيتين ٥٥ و: ٥٦

٥٥. وَأَقَمتَ فيها وادِعاً مُتَمَهِّلاً حَتّى ظَنَنّا أَنَّها لَكَ دارُ

٥٦. بِالمُلكِ عَنكَ رِضاً وَجابِرُ عَظمِهِ أَرضى وَبِالدُنيا عَلَيكَ قَرارُ

أن أبا سعيد، بوصفه منفذاً للإرادة الإلهية، قد حوَّل المكان الدنيوي العاجل (الدنيا)—وهو محل الإقامة المؤقت في النسيب—إلى مكان دائم (دار القرار)، أي إلى الجنة على الأرض.[٢١] فليست الدولة الإسلامية هي فقط التي تستجيب لنصر أبي سعيد، بل إن الطبيعة نفسها تستجيب له بطريقة طقسية نمطية، حيث يعود الازدهار والخصب إلى الأرض التي أصابها العقم من قبل في قول الشاعر:

٥٧. وَأَرى الرِياضَ حَوامِلاً وَمَطافِلاً مُذ كُنتَ فيها وَالسَحابُ عِشارُ

وفي هذه الصورة إشارة أخرى إلى النسيب حيث يعبِّر تقليديًا عن جفاء العلاقات الإنسانية المقطوعة بين الشاعر/المحب ومحبوبته من خلال وحشة الدار، أي الأطلال، وينتهي النسيب بالشاعر وهو يدعو بالسقيا للمكان حتى يزهر وتنتشر في أرجائه الحياة في صورة المها المطفلة والبقر الوحشي مع أولادها—وهو ما يُعَدُّ إعلاءً لرغبة الشاعر/المحب المحبطة في إنتاج الحياة الإنسانية عبر التزاوج. ومن الواضح في هذه القصيدة أن الممدوح ليس هو فقط P. 152
الذي تتماهى هويته مع قوى الطبيعة الواهبة للحياة والحافظة لها، بل ثمة كذلك استعارة قائمة بين الأطلال المقفرة والموقف السياسي للدولة العباسية، المزقة في تلك الحقبة بسبب الثورات الداخلية والمهددة بغزوات الروم المتكررة. وهكذا يمزج الشاعر في البيت ٥٧ بوضوح بين الصورة الغنائية للنسيب والصورة البطولية للمديح من أجل أن يعلن أن أبا سعيد لم يستعد دار المحبوبة بطابعها الشخصي فحسب بل استعاد كذلك دار الإسلام بطابعها السياسي. إن الصورة والمعجم الشعري هنا هما بالتحديد من قبيل ما يوجد عادة في النسيب التقليدي حيث ترعى الحوامل والمطافل من الظباء والمها ما تخرجه الأرض من نبت ويغدق

---

[٢١] راجع مناقشتي لمعلقة لبيد في ''القصيدة العربية وطقوس العبور'' ٦١–٧١ و''التفسيرات البنيوية،'' ٩٠.

السحاب ماءه على هذه الرياض التي توحي في هذا السياق بفكرة التوالد والخصب والحياة التي تجمع بين أجيال مختلفة متتالية. ويتجاوز مثل هذا الانتقال الفائق للموتيفات بنية [المقطع–المقطع الضد] strophe-antistrophe التي اقترحها شبيرل، ليصف العلاقة بين النسيب والمديح.[٢٢] كما يتجاوز بالمثل سلسلة الثنائيات الضدية التي أخذ بها كمال أبو ديب في منهجه المقترح لتحليل الشعر الجاهلي.[٢٣] إن قراءة ''دار'' في قافية البيت ٥٥ بمعنى ''مجتمع''، تكشف عن بنية القصيدة ذات النمط الشعائري الثلاثي: ١) فخلاء ووحشة المكان (مما يعني تدنيسه) الذي كانت تسكنه المحبوبة يوازي مرحلة الانفصال عن المجتمع ؛ ٢) والغزوة الحربية على الثغور توازي مرحلة الهامشية؛[٢٤] ومن ثم فإن المعركة هي شكل من أشكال التضحية والأخذ بالثأر الذي يميز: ٣) إعادة الدخول إلى المجتمع، والاستقرار والإقامة الدائمة والخصب والإثمار. إن وعي الشاعر بأن الدار قفر (''الفردوس المفقود'') في النسيب هو في آخر الأمر مطابق للدار الخصبة (''الفردوس المستعاد'') في

---

[٢٢] شبيرل، ''الملوكية الإسلامية،'' ٢٥–٣١. [تطلق كلمة الاستروف strophe على المقطع أو القسم من القصيدة، وبمعنى خاص ينطبق مفهوم المقطع على الجزء الافتتاحي (وكل قسم ثالث لاحق) من القصيدة الإغريقية الكورالية. ويُتْبَعُ المقطعُ أحيانا بالمقطع الضد antistrophe ويكون نظيراً للمقطع في عدد السطور الشعرية والترتيب الوزني المعقد. وفي القصيدة الإغريقية الكورالية، ترقص الجوقة في اتجاه على المسرح فيما تنشد المقطع، ثم تفعل الشيء نفسه وهي عائدة في الاتجاه الآخر منشدة المقطع الضد، وهي لا تزال مستعدة لإنشاد الإيبود وهو المقطع الثالث المختلف عن المقاطع الأخرى في الطول والبنية. وشبيرل يقسم قصائد المدح، في القسم الثاني من مقالته، إلى جزئين: مقدمة تشمل عدداً من التيمات، وجزء المديح. وقد سمَّى الجزء الأول الاستروف والآخر الاستروف الضد، وذلك كي يتجنب فكرة ترجيح أحدهما على الآخر وليشير إلى العلاقات المتقابلة التي تربط بينهما. ويشمل المقطع/الاستروف عنده وصف الربيع والخمرية والنسيب والأطلال وذكر الشيب وذكر الموت/الرثاء. أما المقطع الضد فيشمل جزئين: السلام والحرب، وهما يختصان بالخليفة أو الحاكم ومدحه في حالَتَيْ السلم والحرب–المترجم].

[٢٣] انظر أبا ديب، ''نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي،'' ١٤٨–١٨٤.

[٢٤] في هذا الأمر، قد تهمنا ملاحظات فيدال–ناقاي عن دور الفتيان ephebic *peripolos* الأثينيين في الخدمة على الثغور. انظر بيير فيدال–ناقاي، ''الصياد الأسود وأصل نظام الفتيان في أثينا،''
Pierre Vidal-Naquet, ''The Black Hunter and the origin of the Athenian Ephebeia,'' in R. L. Gordon, ed., *Myth, Religion, and Society: Structuralist Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 148.

المديح أو الفخر هو الذي سمح له بأن ينقل الصور والمعجم الشعري للنسيب إلى المديح. وفي عبارة أخرى، إن ما يدعوه ليتش Leach التقدم ‘‘المعكوس’’ "chiastic" وما يدعوه فيدال-ناقاي ‘‘القلب المتماثل’’ "symmetrical inversion" للمرحلة الهامشية مقارنةً بمرحلتي الانفصال وإعادة التجمع في نمط التضحية الطقوسي هو الذي يشرح مقدرة أبي تمام على نقل موتيفات النسيب إلى المديح.[٢٥] وكذلك ينبغي علينا أن نلاحظ أن الدعاء بالسقيا (للمحبوبة أو لربعها أو لطيفها) في النسيب قد استُجيبَ له في مديح أبي تمام.[٢٦]

P. 153 وعلاوة على هذا، فإننا نستطيع أن نستخلص مستوى مجازيًّا آخر من القصيدة وذلك في ضوء ما أوضحناه من أن موتيفات النسيب تستدعي العصر الرعوي—بل البطولي كذلك—للجاهلية. وهذا المستوى الآخر هو أن القصيدة تعبر عن الانتقال من العصر الجاهلي/الوثني إلى العصر العباسي/الإسلامي بما يعني نوعاً من طقس العبور. وفي عبارة ثقافية فإن لهذا الانتقال تأثير افتداء الماضي الوثني من خلال إدراك ‘‘طفولة’’ الحضارة العربية فيه، وهي حضارة وصلت إلى ذروتها (أي بلغت سن الرشد) في العصر الإسلامي. وفي عبارة أخرى، يقوم العصر الجاهلي بمثابة ‘‘عهد قديم’’ لـ‘‘عهد جديد’’ إسلامي يَنسخُ ما سبقه ويستكمله في الوقت نفسه.[٢٧]

وهكذا يتضح أن موضوعة الأطلال في شعر أبي تمام ليست عنصراً حوشيًّا ولا هي بقية من ماضٍ عتيق، بل إنها تؤسس أولاً النواة الثقافية والأدبية للقصيدة ومن ثم النموذج الأساسي وقاعدة الاستعارة التي تنبني عليها: الإقامة في المكان-الرحيل عنه-العودة إليه، أو الخصب-العقم-الخصب. ويعبِّر عن هذه القاعدة أولاً من خلال العبارات الغنائية للنسيب، ثم سرعان ما يعود الشاعر، بعد استطراد طويل يصف فيه غزوات الممدوح

---

[٢٥] ليتش، ‘‘ضد الأنواع،’’ ٩٩؛ فيدال-ناقاي، ‘‘الصياد الأسود،’’ ١٥٤-١٥٥.

[٢٦] شبيرل، ‘‘الملوكية الإسلامية،’’ ٢٥-٣١.

[٢٧] انظر كتابي، **الصم الخوالد تتكلم**، ٥١. [تم تغيير الهامش هنا بمعرفة المؤلفة-المترجم].

ويجمع بين عناصر الرحيل وبين وصف الحرب، إلى تجميع الموضوعة الأصلية (الأطلال) بطريقة خفية، ممتداً بها مجازيًا حتى يلمّ بالمجالات البطولية والحربية والسياسية.

في البيت ٥٨:

٥٨. أَيّامُنـــا مَصـــقولَةٌ أَطرافُهـــا   بِـــكَ وَاللَيـــالي كُلُّهـــا أَســـحارُ

إلماح من الشاعر مرة أخرى إلى القسم الأول من القصيدة:

٧. إذ في القَتـــادَةِ وَهـــيَ أَبخَـــلُ أَيكَـــةٍ   ثَمَـــرٌ وَإِذ عـــودُ الزَمـــانِ نُضـــارُ

٨. قَـد صَـرَّحَت عَـن مَحضِـها الأَخبـارُ   وَاِستَبشَـــرَت بِفُتوحِـــكَ الأَمصـــارُ

٩. خَبَـــرٌ جَـــلا صَـــدَأَ القُلـــوبِ ضِـــياؤُهُ   إِذ لاحَ أَنَّ الصِـــدقَ مِنـــهُ نَهـــارُ

وذلك عندما يدعو الشاعر ممدوحه بمن يجلو الصدأ عن السيوف، ويُدْرَك الممدوح مرة أخرى من حيث هو مُنَفِّذٌ لمشيئة الزمن–المُدْرَك الآن إدراكاً دينيًا: فكما يصل الليل إلى غايته عند طلوع الفجر، فكذلك يحوِّل أبو سعيد الليل إلى طلوع دائم للنهار.[٢٨]

تتميز الأبيات الخمسة الأخيرة:

٦٠. هِمَمـــي مُعَلَّقَـــةٌ عَلَيـــكَ رِقابُهـــا   مَغلولَـــةٌ إِنَّ الوَفـــاءَ إِســـارُ

٦١. وَمَـــوَدَّتي لَـــكَ لا تُعـــارُ بَلـــى إِذا   مـــا كـــانَ تـــامورُ الفُـــؤادِ يُعـــارُ

٦٢. وَالنـاسُ غَـيرَكَ مـا تَغَيَّـرُ حُبـوَتي   لِفِـراقِهِم هَـل أَنجَـدوا أَو غـاروا

٦٣. وَلِذاكَ شِعري فيكَ قَد سَمِعوا بِـهِ   سِـحرٌ وَأَشـعاري لَهُـم أَشـعارُ

٦٤. فَاِسـلَم وَلا يَنفَـكُّ يَحظـوكَ الـرَدى   فينـــا وَتَســـقُطُ دونَـــكَ الأَقـــدارُ

بنغمة حميمية تستحضر إلى أذهاننا الغنائية العاطفية للنسيب التقليدي. فالشاعر في هذه الأبيات يتناول بطريقة مباشرة علاقته بالممدوح. وهكذا، فبعد وصف كرم أبي سعيد وتفضُّله على الناس وعطاياه لهم بإفراط حتى أن من جاءه سائلاً يسأله الناس، ومن جاءه زائراً يزوره الناس، يلتفت الشاعر إلى نفسه واصفاً آماله المعلقة بالممدوح من خلال الاستعارة

---

[٢٨] تجدر ملاحظة أن طلوع الفجر يرمز غالباً إلى النجاح في الأخذ بالثأر وبالتالي فهو مناسب لوصف القائد الذي انتقم للإسلام من الكفر. انظر مقالتي ''العناصر الطقوسية والتضحية في شعر الأخذ بالثأر،'' ٤٠–٤٢.

الحربية التي تجعل هذه الآمال أسرى له، ورقابها مغلولة بالحديد، ومتصلة برباط الوفاء للممدوح كما في البيت ٦٠. ولعلنا نلاحظ في هذه الأبيات الأخيرة تضاداً مع موضوعة التقلُّب والتحوُّل في نسيب هذه القصيدة. فعاطفة الشاعر تجاه الممدوح ليست عاطفة واهنة يمكن مقارنتها بنسيم الريح الضعيفة المتقلبة، بل إنها صلة غير منفصمة مثلها مثل الأغلال الحديدية. في الأبيات ٦١-٦٣ يميِّز أبو تمام بين العلاقة المعتادة المادية في أول الأمر بين الشاعر وولي نعمته من جهة، وهي العلاقة التي يعلن الشاعر نفسه أنها تقوم بينه وبين ممدوحيه الآخرين، وبين حبه وإخلاصه لأبي سعيد من جهة أخرى. إن الشاعر يُقِرُّ، مستدعياً تيمات النسيب عن ظعن المحبوبة واليأس من عودتها، بأن فراق ممدوحيه الآخرين لم يؤثر فيه إلا قليلاً. أما فراق أبي سعيد فيحزنه ويصيبه يأس الشاعر/المحب الذي هجرته محبوبته في النسيب ويقف على أطلالها ليبكي حبه. ومرة أخرى يقول أبو تمام إن أشعاره في الآخرين مجرد أشعار. أما قصائده في أبي سعيد فهي من قبيل السحر. وهكذا تقفل النغمةُ الحميميةُ الملهمةُ بنغمة النسيب، وكذا الصورة الشعرية للقسم النهائي من القصيدة، الدائرة الكاملة لها، حتى أن أبا تمام يختمها، على نحو ما يختم الشاعر/المحب الجاهلي النسيب، بالدعاء إلى الله بسلامة المحبوب/الممدوح كما في البيت ٦٤.[٢٩] P. 154

تكشف القصيدة التي بين أيدينا عن تطور أبعد للاتجاهات التي ميزناها في مديح الشاعر للخليفة المأمون (رقم ١٣٣). فكما رأينا في تلك القصيدة، يستخدم أبو تمام العناصر

[٢٩] إن مقارنة بين خاتمة هذا المدح والمدح السابق عليه (رقم ١٣٣) يكشف عن الطرق المختلفة التي يتبعها الشاعر في التعامل مع الشخصيات المختلفة للممدوحين. ففي القصيدة الأولى، التي قالها أبو تمام في الخليفة المأمون، ينتقل الشاعر من النغمة الحربية-البطولية الغالبة على المديح، إلى نغمة إمبراطورية أكثر تسامياً. والقصيدة تبدأ ختامها بالدعاء للخليفة أن يعمِّر طويلاً، كما في البيت ٥١، ومن ثم يتحول إلى ضمير غائب مطلق غير شخصي كي يحدد العلاقة بين الله والخليفة والأمة-وهي بالتحديد المكونات التي تشكل المفهوم العباسي للحكم الإسلامي. أما في القصيدة التي في مدح القائد أبي سعيد، وهو صديق حميم لأبي تمام، فثمة انتقال من النغمة الحربية والسياسية للمديح إلى نغمة أكثر شخصية وعاطفية. لهذا فمن الطبيعي أن يلجأ الشاعر إلى موتيفات النسيب التي عادة ما تستخدم في التعبير عن تلك النغمة العاطفية.

الغنائيـة التقليديـة للنسـيب كـي يعـبر عـن تـأملات تجريديـة وميتافيزيقيـة معاصـرة عـن العلاقـات الداخليـة بـين الـزمن والاسـم والهويـة. وهكـذا فـإن اسـتخدام الجـذور اللغويـة الاشتقاقية لأسماء الأعلام من أجل استيعابها في سياق دلالي أوسع للقصـيدة أمـر واضـح في النسيب في الأبيات الأربعة الأولى وخلال أبيات القصيدة. وهـذا لـيس مجـرد عمليـة توريـة غير مقصودة، بل عملية واعية ومقصودة. فالكلمة، بالنسبة إلى أبـي تمـام الشـاعر، ليسـت أبداً علامة جزافية أو مجانية. فكما تعرض هذه القصيدة، ثمـة تفاعـل حيـوي بـين الاسـم والمسمى. وتناول أسماء الأعـلام في هـذه القصـيدة هـو انعكـاس لخطـوة أبعـد ممـا رأينـا في P. 155 القصيدة السابقة عليها، بمعنى التداخل المتزايد للإشارات التاريخيـة والـدور الأكـبر الـذي يلعبه الحدث التاريخي. وهذا يتطلب بالتالي امتداداً للعمليـات المجازيـة والشـعرية الـتي يتحوّل من خلالها التاريخ إلى الشعر. إننا نجد في هذه القصيدة تناولاً حرًّا وموسَّعاً لموتيفات الرحيل والهجاء والمديح وأخيراً النسيب وقـد اسـتخدمها الشـاعر ليكـوِّن مـا نـدعوه عـادةً قسم ''المديح'' في القصيدة. إن الحملة الحربية، كما رأينا في القصـيدة الأولى، عبـارة عـن رحيـــل متحـــوِّل، والقائـــد أبـــو ســـعيد هـــو في الوقـــت نفســـه العـــابرُ فيمـــا يشـــبه قسم ''الرحيل'' والممدوحُ معاً، في حين أن القائد الرومي هو المهجُوُّ.

إن تضمين أسماء الأعلام وأسماء الأمـاكن الـتي تـرتبط بغـزوات حربيـة معاصـرة في أراضٍ غريبة بدلاً من الأسماء المغلّفة بالحنين للمحبوبات الجاهليات أو مواطن العرب الأولى في نجد وتهامة هو جانب آخر للعملية نفسها. إن أبا تمـام يحـوك هـذه الأسمـاء في نسـيج القصيدة من خلال الاشتقاق والتجنيس، أو مـن خـلال اسـتيعابها في الموتيفـات التقليديـة. وبهذه الطريقة يضفي الشاعر عليها معنى شعريًا بالإضافة إلى معناها السياسـي والتـاريخي. وهكذا فإن أسماء الأماكن الرومية، مثل الحمة البيضاء والقفل والخليج، تستدعي من خلال أسمــاء عربيـــة مفسَّـــرة كـــي تكشـــف عـــن قضـــاء الله المحتـــوم في البيـــت ٢١. كمـــا أن الاسم ''دَرَوْلِيَّة'' يرد في قلب موتيف رحيل بدوي حتى إننـا لا نكـاد نلاحـظ أنـه إقلـيم رومي وليس مجرد جبل في نجد تصطاد فيه الصقور في البيـت ١١. وفي البيـت ٢٤ يعـرِّب

الاسم الأجنبي منويل شكلاً ومعنًى كي يوحي باسم المفعول للفعل نال–ينال (منيل)، والذي يصنع الشاعر منه تورية.

وهكذا نجد في التناول اللغوي والدلالي لأسماء الأعلام أن الشاعر يلعب دوره الأدبي ودوره الثقافي، فكما يقول ابن رشيق، "وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره."[٣٠] إن الشاعر يدرك، فيما وراء الأسماء الأجنبية وفيما هو حدث تاريخي جزافي جزافي الاختيار، العلامة، كما يدرك المغزى. والأسماء الأجنبية تصبح كلمات عربية تحمل معنى من المنظور الإسلامي العباسي لرؤية العالم؛ والغزوة الحربية المفردة تكتسب معنى بوصفها استعارة لصراع أكبر بين الإسلام والكفر وتأخذ مكانها في مسيرة التاريخ الإسلامي.

[٣٠] ابن رشيق، **العمدة** ١: ١١٦.

قصيدة ثمر القتاد

١. لا أنــتَ أنــتَ وَلا الــدِيارُ دِيــارُ ... خَــفَّ الهَــوى وَتَوَلَّــتِ الأَوطــارُ
٢. كانَــت مُجــاوَرَةُ الطُلــول وَأَهلِهــا ... زَمَنــاً عِــذابَ الــوِردِ فَهــيَ بِحــارُ
٣. أَيّــامَ تُــدمي عَينَــهُ تِلــكَ الــدُمى ... فيهــا وَتَقمُــرُ لُبَّــهُ الأَقمــارُ
٤. إِذ لا صَــدوفُ وَلا كَنــودُ اَسماهُمــا ... كَــالَمعنَيَين وَلا نَــوارُ نَــوارُ
٥. بِــيضٌ فَهُــنَّ إِذا رُمِقــنَ سَــوافِراً ... صُــوَرٌ وَهُــنَّ إِذا رَمَقــنَ صِــوارُ
٦. في حَيثُ يُمتَهَنُ الحَديثُ لِذي الصِبا ... وَتُحَصَّــنُ الأَســرارُ وَالأَســرارُ
٧. إِذ في القَتــادَةِ وَهــيَ أَبخَــلُ أَيكَــةٍ ... ثَمَــرٌ وَإِذ عــودُ الزَمــانِ نُضــارُ
٨. قَــد صَــرَّحَت عَــن مَحضِـها الأَخبـارُ ... وَاِستَبشَــرَت بِفُتوحِــكَ الأَمصــارُ
٩. خَبَــرٌ جَــلا صَــدَأَ القُلــوبِ ضِــياؤُهُ ... إِذ لاحَ أَنَّ الصِــدقَ مِنــهُ نَهــارُ
١٠. لَــولا جِــلادُ أَبــي سَــعيدٍ لَــم يَــزَل ... لِلثَغــرِ صَــدرٌ مــا عَلَيــهِ صِــدارُ
١١. قُــدتَ الجِيــادَ كَــأَنَّهُنَّ أَجــادِلٌ ... بِقُــرى دَرَولِيَــةٍ لَهــا أَوكــارُ
١٢. حَتّى اِلتَوى مِن نَقعِ قَسطَلِها عَلى ... حيطــانِ قُســطَنطينَةَ الإِعصــارُ
١٣. أَوقَــدتَ مِــن دونِ الخَلــيجِ لِأَهلِهــا ... نــاراً لَهــا خَلــفَ الخَلــيجِ شَــرارُ
١٤. إِلّــا تَكُــن حُصِـرَت فَقَـد أَضحى لَهــا ... مِن خَـوفِ قارِعَـةِ الحِصـارِ حِصـارُ
١٥. لَــو طاوَعَتــكَ الخَيــلُ لَــم تَقفُــل بِهــا ... وَالقُفــلُ فيــهِ شَــباً وَلا مِســمارُ
١٦. لَمّــا لَقــوكَ تَواكَلــوكَ وَأَعــذَروا ... هَرَبــاً، فَلَــم يَــنفَعهُمُ الإِعــذارُ
١٧. فَهُنــاكَ نــارُ وَغًــى تُشَــبُّ وَهاهُنــا ... جَــيشٌ لَــهُ لَجَــبٌ وَتَــمَّ مُغــارُ
١٨. خَشَعوا لِصَولَتِكَ الَّتي هِيَ عِندَهُم ... كَــالَموتِ يَــأتي لَــيسَ فيــهِ عــارُ
١٩. لَمّــا فَصَــلتَ مِــنَ الــدُروبِ إِلَــيهِم ... بِعَرَمــرَمٍ لِــلأَرضِ مِنــهُ خُــوارُ
٢٠. إِن يَبتَكِــر تُرشِــدهُ أَعــلامُ الصُــوى ... أَو يَســرِ لَــيلاً فَــالنُجومُ مَنــارُ
٢١. فَالحَمَّــةُ البَيضــاءُ ميعــادٌ لَهُــم ... وَالقُفــلُ حَــتمٌ وَالخَلــيجُ شِــعارُ

٢٢. عَلِمـوا بـأَنَّ الغَـزوَ كـانَ كَمِثْلِـهِ غَـزواً وَأَنَّ الغَـزوَ مِنـكَ بَـوارُ
٢٣. فَالَمشـيُ هَمـسٌ وَالنِـداءُ إشـارَةٌ خَـوفَ اِنتِقامِـكَ وَالحَـديثُ سِـرارُ
٢٤. إلا تَنَـلْ ''منويـلَ'' أطـرافُ القَنـا أَوْ تُـثنَ عَنـهُ البِيـضُ وَهـيَ حِـرارُ
٢٥. فَلَقَـدْ تَمَنّـى أَنَّ كُـلَّ مَدينَـةٍ جَبَـلٌ أَصَـمُّ وَكُـلَّ حِصـنٍ غـارُ
٢٦. إلّـا تَفِـرَّ فَقَـد أَقَمـتَ وَقَـد رَأَت عَينـاكَ قِـدرَ الحَـربِ كَيـفَ تُفـارُ
٢٧. في حَيـثُ تَسـتَمِعُ الهَريـرَ إذا عَـلا وَتَـرى عَجـاجَ المَـوتِ حـينَ يُثـارُ
٢٨. فَـاُنظُر بِعَـينِ شَـجاعَةٍ فَلَـتَعلَمَنْ أَنَّ المُقـامَ بِحَيـثُ كُنـتَ فِـرارُ
٢٩. لَمّـا أَتَتـكَ فُلـولُهُم أَمـدَدتَهُم بِسَـوابِقِ العَبَـراتِ وَهـيَ غِـزارُ
٣٠. وَضَـرَبتَ أَمثـالَ الـذَليلِ وَقَـد تَـرى أَن غَـيرُ ذاكَ الـنَقضُ وَالإمـرارُ
٣١. الصَـبرُ أجمَـلُ وَالقَضـاءُ مُسَـلَّطٌ فَارضَـوا بِـهِ وَالشَـرُّ فيـهِ خِيـارُ
٣٢. هَيهـاتَ جاذَبَـكَ الأَعِنَّـةَ باسِـلٌ يُعطـي الأَسِـنَّةَ كُـلَّ مـا تَختـارُ
٣٣. فَمَضـى لَـو اَنَّ النـارَ دونَـكَ خاضَـها بالسَـيفِ إلّـا أَن تَكـونَ النـارُ
٣٤. حَتّـى يَـؤوبَ الحَـقُّ وَهُـوَ المُشـتَفي مِـنكُم وَمـا لِلـدينِ فـيكُم ثـارُ
٣٥. لِلّـهِ دَرُّ أَبـي سَـعيدٍ إنَّـهُ لِلضَـيفِ مَحـضٌ لَـيسَ فيـهِ سَمارُ
٣٦. لَمّـا حَلَلـتَ الثَغـرَ أَصـبَحَ عالِيـاً لِلـرومِ مِـن ذاكَ الجِـوارِ جُـوارُ
٣٧. وَاستَيقَنوا إذ جـاشَ بَحـرُكَ وَارتَقـى ذاكَ الـزَئيرُ وَعَـزَّ ذاكَ الـزارُ
٣٨. أَن لَسـتَ نِعـمَ الجـارُ لِلسُـنَنِ الأولى إلّـا إذا مـا كُنـتَ بِـئسَ الجـارُ
٣٩. يَقِـظٌ يَخـافُ المُشـرِكونَ شَـذاتَهُ مُتَواضِـعٌ يَعنـو لَـهُ الجَبّـارُ
٤٠. ذُلُـلٌ رَكائِبُـهُ إذا مـا اِسـتَأخَرَت أَسـفارُهُ فَهُمومُـهُ أَسـفارُ
٤١. يَسـري إذا سَـرَتِ الهُمـومُ كَأَنَّـهُ نَجـمُ الـدُجى وَيُغـيرُ حـينَ يُغـارُ
٤٢. سَـمَقَت بِـهِ أَعراقُـهُ في مَعشَـرٍ قُطـبُ الـوَغى نُصُـبٌ لَهُـم وَدَوارُ
٤٣. لا يَأسَـفونَ إذا هُـمُ سَـمِنَت لَهُـمُ أَحسـابُهم أَنْ تُهـزَلَ الأَعمـارُ

٤٤. مُتَـــبَهِّمٌ في غَرسِـــهِ أنصـــارُهُ عِنـــدَ النِـــزال كَـــأَنَّهُم أنصـــارُ
٤٥. لَفُـــظٌ لِـــأَخلاق التِجـــار وَإِنَّهُـــم لَغَـــداً بمـــا إِدَّخَـــروا لَـــهُ لَتِجـــارُ
٤٦. وَمُجَرِّبُـــونَ سَـــقاهُمُ مِـــن بَأسِـــهِ فَـــإِذا لُقُـــوا فَكَـــأَنَّهُم أَغمـــارُ
٤٧. عُكُـــفٌ بجِـــذل لِلطِعـــان لِقـــاؤُهُ خَطَـــرٌ إِذا خَطَـــرَ القَنـــا الخَطّـــارُ
٤٨. وَالبِـــيضُ تَعلَـــمُ أَنَّ دينـــاً لَـــم يَضِـــع مُـــذ سَـــلَّهُنَّ وَلا أُضـــيعَ ذِمـــارُ
٤٩. وَإِذا القِسِـــيُّ العـــوجُ طـــارَت نَبلُهـــا سَـــومَ الجَـــرادُ يَســـيحُ حـــينَ يُطـــارُ
٥٠. ضَـــمِنَت لَـــهُ أَعجاسُـــها وَتَكَفَّلَـــت أوتارُهـــا أَن تُـــنقَضَ الأَوتـــارُ
٥١. فَـــدَعوا الطَريـــقَ بَـــني الطَريـــق لِعـــالِمٍ أَنّـــي يُقـــادُ الجَحفَـــلُ الجَـــرّارُ
٥٢. لَـــو أَنَّ أَيـــدِيَكُم طِـــوالٌ قَصَّـــرَت عَنـــهُ فَكَيـــفَ تَكـــونُ وَهـــيَ قِصـــارُ؟
٥٣. هُـــوَ كَوكَـــبُ الإِســـلامِ أَيَّـــةَ ظُلمَـــةٍ يَخـــرِق فَمُـــخُّ الكُفـــرِ فيهـــا رارُ
٥٤. غـــادَرتَ أَرضَـــهُمُ بِخَيلِـــكَ فِي الـــوَغى وَكَـــأَنَّ أَمنَعَهـــا لَهـــا مِضـــمارُ
٥٥. وَأَقَمـــتَ فيهـــا وادِعـــاً مُـــتَمَهِّلاً حَتّـــى ظَنَنّـــا أَنَّهـــا لَـــكَ دارُ
٥٦. بِالمُلـــكِ عَنـــكَ رِضـــاً وَجـــابِرُ عَظمِـــهِ أَرضـــى وَبِالـــدُنيا عَلَيـــكَ قَـــرارُ
٥٧. وَأَرى الرِيـــاضَ حَـــوامِلاً وَمَطـــافِلاً مُـــذ كُنـــتَ فيهـــا وَالسَـــحابُ عِشـــارُ
٥٨. أَيّامُنـــا مَصـــقولَةٌ أَطرافُهـــا بِـــكَ وَاللَيـــالي كُلُّهـــا أَســـحارُ
٥٩. تَنـــدى عُفاتُـــكَ لِلعُفـــاةِ وَتَغتَـــدي رُفَقـــاً إِلى زُوّارِكَ الـــزُوّارُ
٦٠. هِمَمـــي مُعَلَّقَـــةٌ عَلَيـــكَ رِقابُهـــا مَغلولَـــةٌ إِنَّ الوَفـــاءَ إِســـارُ
٦١. وَمَـــوَدَّتي لَـــكَ لا تُعـــارُ بَلـــى إِذا مـــا كـــانَ تـــامورُ الفُـــؤادِ يُعـــارُ
٦٢. وَالنـــاسُ غَـــيرَكَ مـــا تَغَيَّـــرُ حُبـــوَتي لِفِـــراقِهِم هَـــل أَنجَـــدوا أَو غـــاروا
٦٣. وَلِـــذاكَ شِـــعري فيـــكَ قَـــد سَـــمِعوا بِـــهِ سِـــحرٌ وَأَشـــعاري لَهُـــم أَشـــعارُ
٦٤. فَاِســـلَم وَلا يَنفَـــكُّ يَحظـــوكَ الـــرَدى فينـــا وَتَســـقُطُ دونَـــكَ الأَقـــدارُ

الفصل السابع

مدينة بابك في يَدِ الردى

قصيدة مديح في المعتصم بمناسبة أسْرِ بابك الخُرَّميّ

يمكننا أن نقول إن قصيدةَ أبي تمام رقم ١٣٠،[1] في مديح الخليفة المعتصم بمناسبة هزيمة بابك، قائدِ تَمَرُّدِ أصحاب دين الخُرَّمِيَّة في أذربيجان، ذاتُ أهميةٍ قصوى في فهمِ التطوُّرِ الذي أصابَ قصائدَ أبي تمام التاريخية–السياسية. لقد تفشّى هذا التمرد في جسد الخلافة العباسية منذ سنة ٢٠١ للهجرة، ولم يتم استئصال شأفته حتى بعد إعدام قائده الشائن في سنة ٢٢٣ للهجرة. إن لهذه القصيدة طبيعةً تجريبية وانتقالية في كلٍّ من الشكل والمحتوى. ويُفاجَئ فيها القارئ بدايةً بغياب النسيب الكلاسيكي، أي وصف الأطلال الدارسة الذي بدأت به القصيدتان المناقشتان في الفصلين السابقين. كذلك فإن استعراض بنية القصيدة يكشف عن أهمِّ ملمح مميِّز لها: حيث تخلّى فيها أبو تمام عن اتباع الشكل الكلاسيكي الظاهري للقصيدة (النسيب–الرحيل–المديح). وبدلاً من ذلك، فإن الخط الأساسي فيها خط تاريخي سردي يرصد لنا أحداث هزيمة بابك الخرمي وأسره وإعدامه. وعلى الرغم من السردية الظاهرة للقصيدة فإن خطابها خطاب شعري. فالشاعر ليس معنيًا بتأريخ أحداث واقعية، وإنما باستنتاج مغزى أكبر منها—أي التدليل على الاختيار الإلهي للخليفة. وكما رأينا في تناول الشاعر لموضوع غزو الروم في القصيدتين ١٣٣ و٦٨، فإن الحدث الزمني الخاص في هذه القصيدة كذلك ذو قيمة ليس بوصفه مادةً تاريخيةً، بل بوصفه تجسيداً لبنية الزمن وصيرورته الكونية إلى غاية إلهية. P. 165

في القصيدتين ١٣٣ و٦٨ كان الشكل قائماً على أساس البنية الكلاسيكية (نسيب–[رحيل]–مديح)، بل إن التداخل بين موتيفات بعينها وانتقالها من قسم إلى آخر كان داعماً لتلك البنية من خلال الإيحاء بعلاقة دلالية بين الأقسام. فالشاعر كان يعبِّر في المديح عن كل المثل والقيم البطولية للتقليد الأدبي الكلاسيكي ضمن الإطار

---

[1] القصيدة رقم ١٣٠، ديوان أبي تمام ٣/ ١٣٢–١٤٥.

الشكلي والموضوعاتي لذلك التقليد. كما أن الحدث التاريخي كما يظهر في القصيدة كان مجرد استعارة ممتدة منسوجة في المديح ومستوعبة فيه استيعاباً كاملاً.

P. 166 ومهما يكن من أمر، فإنني أرى أن أبا تمام، وهو يتخلّى، كما يبدو، في القصيدة الراهنة عن الشكل التقليدي للقصيدة–أي ذلك الشكل الرأسي لأقسامها كما حدّده نقاد العصور الوسطى (ابن قتيبة وغيره)، كان في الحقيقة يَرْتَدُّ من البنية السطحية العامة للقصيدة إلى البنية الطقسية العميقة التي تكمن تحتها. فما إنْ يدرك الشاعر طبيعة هذه البنية العميقة حتى يصبح حرًّا في تجنب التعبيرات الموضوعاتية التقليدية للنموذج الطقسي للقصيدة ويحلّ محلها نظائر بنيوية—أو ما يمكننا كذلك أن ندعوه نظائر مجازية لتلك التعبيرات. وفي عبارة أخرى، فإن مفهوم القياس الذي كان، كما عرضنا في الجزء الأول، يلعب دوراً حيويًّا في المنجز الفكري العباسي بدءاً من الفكر الديني إلى النحو وعلم اللغة—في الحقبة الاعتزالية، والذي كان يشتغل، كما لاحظ النقاد العرب في العصور الوسطى، على المستوى المعجمي والبلاغي في شعر تلك الحقبة، كان مفهوماً فعّالاً، على يد أبي تمام، في الإدراك الموضوعاتي للقصيدة في كُلِّيتِها. فكما أن مبدأ القياس يمكن أن يولِّد كلماتٍ جديدةً، فكذلك يمكن أن يولِّد قصائدَ جديدةً.

يمكن تقسيم القصيدة ثلاثة أقسام رئيسة: الأبيات ١–٢٠ تقدِّم وصفاً تأويليًّا وتفسيراً مجازيًّا للتمرد الخرمي في أذربيجان في أثناء خلافة المعتصم. والأبيات ٢١–٨١ تشتمل على "سرد" شعري لحملة قائد المعتصم الأفشين على بابك من سنة ٢٢٠ حتى قتله وصلبه في سامراء في سنة ٢٢٣. والأبيات ٨٢–٨٨ تختم القصيدة بدعاء للخليفة. ويساعد القسمان الأول والثالث من القصيدة على استيعاب التتابع التاريخي المستقل للحوادث ضِمْنَ مفهوم إسلامي عباسي أوسع عن دور الخليفة وعن صيرورة التاريخ.

مرة أخرى، فإن القصيدة تكشف عن النموذج الثلاثي لطقس التضحية بوصفه البنية العميقة لها. وهكذا، فإن مرحلة التضحية تتأسّس في القسم الأول الذي تكونه الأبيات ١–٢٠ أو ٢٢ ويُعْطَى تلخيصٌ لهذا الطقس. وتُقَدَّم حركة التمرد الهرطقية في الاستعارات والرموز المعروفة للتدنيس: الانقلاب والانحراف والدم المطلول والجدب

والظلام. وفي البيتين ١٩-٢٠ يعبّر بوضوح عن التأثير الخلاصي التطهري للحملة الحربية الناجحة التي سوف توصف في الجزء ٢ من الكتاب؛ فقتل بابك، بوصفه شكلاً من أشكال التضحية، سوف يمحو ما قبله من الذنوب؛ مثله مثل الصلاة، عندما تقام إقامة صحيحة، تغفر ما قبلها وما بعدها من ذنوب.

ولَمّا كان الخليفة المعتصم لم يشارك في تلك الحملة بنفسه وبالتالي لا يُعَدُّ فاعلاً مباشراً في الأحداث الموصوفة في القسم الأساسي من القصيدة الذي تمثله الأبيات ٢١-٨١، إلا أنَّ الغرض الرئيس من القسمين التمهيدي والختامي هو تأسيس صلة عرَضية بين الخليفة وإنجازات قائده، من أجل وضع تلك الحادثة التاريخية، على وجه الخصوص، وبمعنى أكثر عمومية، ضمن نطاق مفهوم إسلامي لاهوتي للتاريخ، ليجد فيه تجسيداً لحقيقة أكبر، ولواقعٍ يحيطُ بكل ما حوله. ومنذ البداية من الواضح أنه كان على الشاعر كي يبدع تلك الصورة أن يكون متصرِّفاً في تناول الأحداث التاريخية على نحو تصرُّفه في تناول الصيغ الأدبية. ومع ذلك، فإن كلاً من هذه الصيغ وتلك الأحداث تحكمها مبادئ ذات مغزى يتجاوزها: فمدح الخليفة لا يتكوّن من مجرد مدح لولي نعمة من خلال النعوت التقليدية، وإنما هو يقوم على (١) الانتصار النهائي والمطلق للإسلام على الكفر، و(٢) أولية دور الخليفة في تحقيق هذا الانتصار الحتمي. P. 167

تفتتح القصيدة بإعلان عن نهاية:

١. آلَت أُمورُ الشِركِ شَرَّ مَآلِ   وَأَقَرَّ بَعدَ تَخَمُّطٍ وَصِيالِ

فأمور الشرك قد آلتْ إلى شر مآل؛ بعد أن كانت تهدر مثل الفحل الذي يُواثب الناس فيأكلهم، وهدأتْ وانحصر تأثيرها. فهذه البداية الشعرية لا تثير التوتر أو القلق، حيث المطلع المصاغ في الزمن الماضي التام يعلن انتصار الإسلام بوصفه خاتمة سابقة، أي بوصفه حدثاً مطلقاً ومكتملاً. وهذه عبارة شعرية، وليست عبارة خبرية. وقد أورد الطبري، الذي يُعَدُّ تأريخه لتمرد بابك الخرمي أكمل تأريخ وربما كان الأكثر دقة، أنه في سنة ٢٠١ ادعى بابك أن روح جاويدان، قائد واحدة من أكثر طوائف الشيعة غلوًّا وصاحب مدينة البذّ، دخلت فيه، وأن بابك منذ ذلك الحين أخذ في العبث والفساد. وفي سنة ٢٠٤ وقعت معركة شديدة بين القائد العباسي يحيى بن معاذ وبابك فلم يظفر

واحد منهما بصاحبه، تلاها في سنة ٢٠٦ التي نكب فيه بابك بعيسى بن محمد بن أبي خالد الذي ندبه الخليفة لقتاله. وقد وجَّه المأمون محمد بن حميد الطوسي إلى بابك في سنة ٢١٢ لمحاربته على طريق الموصل وتقويته إياه إذْ كان خطره لا يزال قائماً، ولكن الطوسي قُتِلَ في هذه الحرب. وهكذا، ظل انتصار المسلمين بحلول سنة ٢١٩ أمراً بعيد المنال. وقد دخل كثير من أهل الجبال [وهمذان وأصبهان وماسبذان وغيرها] في دين الخرمية، وتجمعوا فعسكروا في همذان، فوجه إليهم المعتصم العساكر، وكان منهم إسحاق بن إبراهيم بن مصعب الذي عقد له المعتصم على الجبال في شوال من تلك السنة، فسار إليهم فأوقع بهم في أعمال همذان، فقتل منهم، حسب الطبري وغيره، ستين ألفاً وهرب الباقون إلى بلاد الروم.[٢]

P. 168 لكن هذه لم تكن النهاية. ففي سنة ٢٢٠ أرسل المعتصم أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري وأمره أن يبني الحصون التي خرَّبها بابك على الطريق بين زنجان وأردبيل. وكانت هذه أول هزيمة على بعض أصحاب بابك، واسمه معاوية وكان يُغِير على المنطقة التي بين زنجان وأردبيل. وقد لحقت بالخرمية هزيمة أخرى في تلك السنة على يد محمد بن البعيث وكان مصالحاً لبابك تنزل سراياه عنده في قلعة حصينة له تسمى شاهي من أذربيجان فيضيِّفهم حتى أنِسوا به ثم وَثَبَ على عصمة قائدهم فاستوثق منه وقتل من كان معه من أصحابه، وسَيَّرَ عصمةً إلى المعتصم. هكذا كان الوضع في سنة ٢٢٠ عندما وَلَّى المعتصمُ الأفشينَ حيدرَ بن كاووس الصغدي على الجبال وأرسله لقتال بابك، وكان هذا في يوم الخميس لليلتين بقيتا من جمادى الآخرة، ومن ثمَّ عسَّكر في مُصَلَّى بغداد ثم نزل برزند وعسَّكر بها وضبط الطرق والحصون فيما بينه وبين أردبيل، ثم سار الأفشين والتقى ببابك واقتتلا قتالاً شديداً، وكانت وقعة عظيمة في سنة عشرين ومائتين، قتل فيها كثير من أصحاب بابك الذين كانوا معه، وأفلت هو في نفر يسير، واستمرت الحرب بينه وبين بابك المرة بعد المرة إلى سنة اثنتين وعشرين

[٢] الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣، ٢: ١٠١٥–١١٦٥. [في الطبعة العربية: ''نحو (مائة ألف) سوى النساء والصبيان.'' ٩: ٨–المترجم].

ومائتين، ففتح الأفشين البذّ -مدينة بابك- وأسر بابك، وخرب المسلمون المدينة واستباحوها وذلك لعشر بقين من شهر رمضان في هذه السنة، وكانت حروب يطول شرحها انجلت عن ظفر المسلمين.[٣]

إن ما يورده الطبري في شكل تأريخي، يعبر عنه أبو تمام في شكل رمزي وذو بعد أساطيري؛ وفي عبارة أخرى، ليست القصيدة سرداً مقفيًا وموزوناً، وإنما هي تفسير لأحداث معاصرة لها. يعلن الشاعر في البيت الثاني:

٢. غَضِبَ الخَليفَةُ لِلخِلافَةِ غَضبَةً   رَخُصَت لَها المُهجاتُ وَهْيَ غَوالي

بما فيه من جناس مزدوج غضب الخليفة للخلافة غضباً موحياً بالعلاقة بين الخليفة والخلافة ومعبِّرة عن حنق الخليفة، عن أن الخلافة قد اسْتُفِزَّت إلى أقصى درجة وأن دماء المسلمين قد سُفِكَتْ دون ثأر أو سالت دون حساب في تلك الحرب التي طال أمدُها. أما البيت ٣:

٣. لَمّا انتَضى جَهلَ السُيوفِ لِبابَكٍ   أَغمَدنَ عَنهُ جَهالَةَ الجُهّالِ

فيكرِّر الخلاصة المذكورة في البيت ١ ويثأر للغضبة المثارة في البيت ٢، ذلك أن مبادرة الخليفة بالهجوم على بابك وضعت نهاية للتمرد الديني كما قضت على الآراء السياسية لأتباعه. و تصوَّر أذربيجان، قاعدة التمرد الخرمي، في البيت الرابع على النحو التالي:

٤. فَلِأَذرَبيجانَ اختِيالٌ بَعدَما   كانَت مُعَرَّسَ عِبْرَةٍ[٤] وَنَكالِ

أي في عبارات نسيبية نمطية، وكأنها امرأة مختالة ومغتَّرة بنفسها لم تزدجر في الماضي—وهذه بلا شك إشارة إلى إخماد المسلمين لانتفاضات سابقة من قبل الكفار. فاختيال أذربيجان بل اختيال امرأة جميلة، لكنه غرور امرأة قبيحة وتفاهتها، وهو ما يصفه الشاعر في البيتين ٥-٦ مستخدماً مرة أخرى معاني النسيب:

٥. سَمُجَت وَنَبَّهَنا عَلى اِستِسماجِها   ما حَولَها مِن نَضرَةٍ وَجَمالِ

---

[٣] السابق، ٣، ٢: ١١٧١-١١٧٢. [انظر الطبعة العربية: ٩: ١١-١٢-المترجم].

[٤] أفضل ''عِبْرَة'' بكسر العين بمعنى ''عظة'' على فتحها بمعنى ''دمعة'' وهو ما أورده عزام في الشرح. (السابق، ٣: ١٣٢).

٦. وَكَـذاكَ لَـم تُفـرِطْ كآبَـةُ عاطِـلٍ حَتّـى يُجاوِرَهـا الزَّمـانُ بِحـالِي

وهكذا تقع أذربيجان، وقد خُدِعَتْ وَخَدَعَتْ نفسَها، ضحيةً للشرَك الذي نصبَه لها بابك، وهو الشرَك الذي يستطيع الخليفة وحده أن يُطْلِقَها منه:

٧. أَطلَقتَهـا مِـن كَيـدِهِ وَكَأَنَّمـا كانَـت بِـهِ مَعقولَـةً بِعِقـالِ

في الأبيات ٨ إلى ٢٠ يحاول الشاعر أن يشرح ما كان يبدو في الظاهر هيمنة للشر في عالم يفترض فيه أنه يسير وفق مشيئة إلهٍ خيِّر وقادر على كل شيء. وفي هذه المحاولة ينطلق الشاعر من بعض مبادئ المعتزلة. فالشاعر يرى أن انتصار بابك بمثابة ثغرة أو صدع في جدار الأيام: P. 169

٨. خُـرُقٌ مِـنَ الأَيّـامِ مَـدَّ بِضَـبعِهِ صُـعُداً وَأَعطـاهُ بِغَـيرِ سُـؤالٍ*

أي خرق في نسيج الزمن، مفارقة خرقاء. وهكذا فإن انتصار بابك يبدو شذوذاً مثله مثل عقدة صغيرة في فلك سماوي تام المدار—فلبعض الوقت يظهر كل شيء وكأنه يعود أدراجه، عاكساً حاله، لكنه سرعان ما يستقيم في اتجاهه الصحيح ويستمر في مجراه الطبيعي المقدَّر له. إن هذا الانقلاب في اتجاه الأمور مؤقت وظاهريّ؛ وفي النطاق الأوسع ليس إلا جزءاً من التقدم إلى الأمام. ففي حين يبدو العالم سائراً إلى الخلف؛ فإن نجم بابك في صعود. ويخشى العزيزُ الذليلَ؛ فتنحني نبعات نجد الآن لأشجار الضال. والنبعات هنا عبارة عن أصول العرب الكريمة (والنَّبعُ: شجرٌ تُتَّخَذُ منه القسيّ. الواحدة: نَبْعَةٌ، وتُتَّخَذُ من أغصانها السهام، لكنها كذلك شجرة أنساب [؛ يقال هو من نبعة كريمة، أي كريم الأصل). أما أشجار الضال فيوحي اسمها بالضآلة والانحناء المُذِلّ والضلال في البيت التاسع:

* ''خُرُقٌ''، أو كما في تحقيق شاهين عطية: ''خُرْق''، يمكن أن تفهم من جهتين، كلاهما يعني أن استيلاء بابك على السلطة كان خطأً، انحرافاً مؤقتاً. و''خُرْق''، التي تعني ''أحمق''، تعطينا معنى أنه من بين الأيام كان يوم أخرق إلى حد أن يضفي أهمية على هذا الإنسان؛ أما ''خُرُق'' فتعني ثغرة أو صدعاً في تقدم الزمن. ويلخص التبريزي مقصد الشاعر بإحكام عندما يعلق على البيت: ''يعني تغير الزمان وانقلابه، ''ومدَّ بضبعه'' أي نوَّه به، ولم يكن هذا من الزمان على قصد صحيح'' (السابق، ٣: ١٣٢). انظر كذلك ديوان أبي تمام، تحقيق شاهين عطية، ٢٣١.

٩. خافَ العَزيـزُ بِـهِ الـذليلَ وَغـوبِرَت   نَبَعـــاتُ نَجــدٍ سُــجَّداً لِلضـــالِ

أما بابك فأثار الرعب والوَجَل في قلوب المسلمين حتى تلاشت شجاعتهم وإن كانوا أبطالاً:

١٠. قَـد أُترِعَـت مِنـهُ الجَـوانِحُ رَهبَـةً   بَطَلَـــت لَـــدَيها سَـــورَةُ الأَبطـــالِ

١١. لَـو لَـم يُـزاحِفهُم لَـزاحَفَهُم لَـهُ   مـــا في صُـــدورِهِمُ مِـــنَ الأَوجـــالِ

وهكذا يضيف الشاعر إلى التأثير النفسي والروحي للعدو على المسلمين الانتصارَ الحربي عليهم. ويظهر من البيت الثاني عشر:

١٢. بَحـرٌ مِـنَ المَكـروهِ[٦] عَـبَّ عُبابُـهُ   وَلَقَـد بَـدا وَشَـــلاً مِـــنَ الأَوشـــالِ

أن بابك لم يمثِّل في أول الأمر تهديداً للمسلمين—فقد بدا في أول الأمر مثل مياه ضحلة لا قيمة لها، لكنه انكشف في النهاية عن أنه بحر هائج. ومن ثم يقابل الشاعر بين القوة المائية للبحر الهائج وبين قدرة بابك على تجفيف نعم الله من الفاكهة الناضجة—أي ضعف الإسلام هنا بسبب بابك—وهي استعارة مأخوذة من التقابل التقليدي بين الممدوح/المهجو من جهة والخصب/الجفاف من جهة أخرى. وأخيراً، يطفئ بابكُ نورَ الحق وسراجَ الهدى، تاركاً المؤمنين في ضلال في قوله:

١٣. جَفَّت بِـهِ الـنِعَمُ الـنَواعِمُ وَانثَنَـت   سُـرُجُ الهُـدى فيـــهِ بِغَـــيرِ ذُبـــالِ

إن قلب بابك القاسي يتمثَّل في إباحته قتل الأطفال خشية أن يشبوا على أمل الانتقام لآبائهم، كما يقول الشاعر:

١٦. رُعبـــاً أَراهُ أَنَّـــهُ لَـــم يَقتُـــلِ الآ   ســـادَ مَـــن أَبقـــى عَلـــى الأَشـــبالِ

هكذا كانت قسوة قلب بابك وجشعه حتى أن المسيح الدجال، أكبر المغوين للبشر، أو أحد أتباعه المحتالين، الأعور الدجال الذي ظهر في أيام المهدي، أي المقنَّع، لينهل دمعه لو عاين ما عليه بابك من الفساد والتضليل والإفراط في القسوة:

١٧. لَـو عـايَنَ الـدَجّالُ بَعـضَ فَعالِـهِ   لَانهَـــلَّ دَمـــعُ الأَعـــوَرِ الـــدَجّالِ

[٦] يمكن أن تعني ''مكروه'' هنا الصفة الشائعة للحرب.

وإذا كان هذا البيت يشير إلى المقنّع هذا فإنه يعبر عن الرأي نفسه الذي نجده في كلام ابن النديم عن بابك:

فأما الخرمية البابكية فإن صاحبهم بابك الخرمي، وكان يقول لِمَن استغواه إنه إله، وأحدث في مذاهب الخرمية القتل والغصب والحروب والمُثْلة [التنكيل بالخصم وتشويه جسده]، ولم تكن الخرمية تعرف ذلك.[٧]

P. 170

وهكذا فإن محاولة بابك قلب النظام السياسي للدولة العباسية، كما يتصوَّرها أبو تمام، هي في الوقت نفسه إفساد للدين وانحراف عن الأخلاق وخروج على نظام الكون. ومن أجل تصويب هذه الانحرافات عن الطريق القويم—وهذه استعارة قوية لافتة عن دين مؤسَّس إلى مدى بعيد على مفاهيم الشريعة والسنة والصراط المستقيم—أشهرَ الخليفةُ سيوفَه (كناية عن قُوّاده وأفعاله). فالفعل السياسي-الحربي فعل ديني كذلك. وهو مثله مثل الصلاة تغفر ما فات من ذنوب:

١٨. أعطى أميرُ المُؤمنينَ سُيوفَهُ — فيهِ الرِضا وَحُكومَةَ المُقتالِ

١٩. مُستَيقِناً أَن سَوفَ يَمحو قَتلُهُ — ما كانَ مِن سَهوٍ وَمِن إِغفالِ

٢٠. مِثلُ الصَلاةِ إِذا أُقيمَت أَصلَحَت — ما قَبلَها مِن سائِرِ الأَعمالِ

وهكذا لم يكن مستغرَباً أن يستخدم الشاعر في بنية قصيدته واستعاراته الأشكالَ والرموز الخاصة بالنمط الطقوسي للتدنس/التلوث—التضحية—التطهر.

---

[٧] فهرست ابن النديم، تحقيق وترجمة [إنجليزية] بايارد دودج:

The Fihrist of Ibn al-Nadīm; A Tenth-Century Survey of Muslim Culture, ed. and trans. Bayard Dodge, 2 vols. (New York: Columbia University Press, 1970) 2:818.

[والنص هنا مقارن بما ورد في الفهرست لابن النديم، تحقيق الطبعة الأولى لجوستاف فليجل (ليبزيج، ١٨٧١) وتحقيق جديد لمحمد عوني عبد الرءوف وإيمان السعيد جلال، جزءان (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦)، ١: ٣٤٢، وقد أثبت فليجل في النص رواية 'الخرمي' و'الخرمية' بالحاء المهملة وعلّق في هوامشه على هذه الفقرة المقتبسة [٢: ٣٦٣] أن 'الحرمية' بالحاء المهملة تكتب عادة 'الخرمية' بالخاء المعجمة من الصيغة الفارسية الأصل ''خُرَّم'' أو ''خُرَّمي''=الصفاء أو السرور (بابك الخرمي=أيضاً المسعودي ج٢ ص٧٥)، وفي العربية نشأت الصيغة ''حرمية'' (قارن الفهرست ص١٨٨) وهي أكثر تعبيراً، لأن العرب يريدون التعبير عن تعاليم هذه الطائفة المذمومة، كما تدل على ذلك الكلمات التي ترد في هذه الصفحة بعدُ: ''ولهم مشاركة في الحرم والأهل ...''—المترجم].

من البيت ٢١ إلى ٨١ تمضي القصيدة على أساس الأحداث التاريخية بين سنة ٢٢٠ و٢٢٣ إلى حد أننا نستطيع أن نتابع هذه الموازاة بين أحداث القصيدة وأحداث التاريخ كما سجلها المؤرخون. ومع ذلك فإن اختيار تفاصيل معينة من أجل التعبير الشعري يقوم على أساس البنية الطقوسية النموذجية العميقة والمنحى التفسيري للأحداث في القصيدة. وهذا يعني أن الحملة الحربية تُدْرَك ويُعَبَّر عنها من خلال رموز جِدٌ معروفة عن المرحلة الهامشية في طقس العبور: الظلام والانحراف و''الصراع الهامشي'' الذي يُتَوَّجُ بالتضحية: تدمير حصن بابك في مدينة البذ، واغتصاب النساء وذبح الرجال وأخيراً أسر بابك وإعدامه وصلبه ، ذلك المهرطق الرئيس والأضحية الأخيرة. وفي نهاية تأريخ الطبري لسنة ٢٢٠ يذكر تعيين المعتصم الأفشين على الجبال وحثه لِشَنِّ حربٍ على بابك. ويشبِّه أبو تمام الأفشين، في استعارة مزدوجة، بنجم—أي نجم الإسلام—الذي يمزِّق الظلام—أي ظلام الكفر والهرطقة—، في حين يشبِّه ظلام الكفر بالرداء البالي المهلهل في قوله:

٢١. فَرَمـاهُ بالأَفشـينِ بـالنَجمِ الَّـذي صَـدَعَ الـدُجى صَـدعَ الـرِداءِ البـالي

وهذه الصورة التي تعود بشكل واضح إلى أصل فارسي (مجوسي أو مزدكي) قد ظهرت من قبل في وصف أبي تمام لأبي سعيد الثغري (انظر الفصل السابق، تحليل القصيدة رقم ٦٨، البيت ٥٣). وهي صورة مناسبة هنا بشكل خاص لأن الأفشين كان قائداً من أصل فارسي (وقد تعرَّضَ فيما بعد على نحو يدعو إلى المفارقة، لاتهامات بأنه يدين بالمجوسية ويضمر ذلك الأمر الذي أودى بحياته [انظر الفصل ٩ أدناه]). إن استخدام الفعل (رمى) لوصف تعيين المعتصم الأفشين يوضح لنا أن الشاعر لا يرى قائد الخليفة في هذه القصيدة فاعلاً مستقلاً independent agent، وإنما يراه سلاحاً للخلافة؛ فالخليفة هو المحارب المجازي والفاعل النهائي ultimate actor.[٨] P. 171

[٨] [لعل المؤلفة تشير هنا إلى الفكر الاعتزالي وخصوصاً رسالة الكندي، معاصر أبي تمام، عن الفاعل الحق الأول التام والفاعل الناقص الذي هو بالمجاز، وقد جاءت هذه الرسالة في سياق نفي التشبيه والتجسيم عن الخالق لكنها فرقت كذلك بين أداة الفعل واستخدام هذه الأداة في الفعل. يقول الكندي: ''الفاعل الحق هو الفاعل مفعولاته من غير أن ينفعل بتة. فأما المنفعل فهو المتأثر من تأثير المؤثر؛ أعني المنفعل عن الفاعل. فإذن الفاعل

ويقرر الطبري أن الأفشين لم يُرسَل لمحاربة بابك إلا بعد عشرين سنة من فشل المسلمين في استئصال شأفته. ويشير أبو تمام إلى هذا الموقف من خلال نعت القائد الشهير بـ ''الكاوي العنيف،'' لأن الكي آخر ما يُداوَى به، ولذلك قالوا في المثل ''آخرُ الدواءِ الكيُّ'' بعد أن يفشل الطلاء في مداواة جَرَب الكفر في جسم الأمة؛ أي عرض عليه الصلح فلمّا لم يقبل قتله:[٩]

٢٢. لاقـاهُ بالكـاوي العَنيـفِ بدائِـهِ لَمّـا رَآهُ لَـم يُفِـقْ بالطـالي

والمعروف في الشعر أنَّ الدم المطلول يُطْلَق عليه السُّقم وأن الأخذ بالثأر يطلق عليه الشفاء.

يذكر الشاعر بعد ذلك معركة أرشق[١٠] التي ترد عند الطبري في أحداث سنة ٢٢٠:

> وفيها كانت وقعةٌ بين بابك وأفشين بأرشق قَتَلَ فيها الأفشين من أصحاب بابك خلقاً كثيراً قيل أكثر من ألف وهرب بابك إلى موقان ثم شَخَصَ منها إلى مدينته التي تدعى البَذّ.''

الحق الذي لا ينفعل بتة هو الباري فاعل الكل جل ثناؤه. وأما ما دونه؛ أعني جميع خلقه، فإنها تسمى فاعلات بالمجاز، لا بالحقيقة. أعني أنها كلها منفعلة بالحقيقة. فأما أولها فمن باريه تعالى، وبعضها عن بعض، فإن الأول منها ينفعل فينفعل عن انفعاله آخر، [و] ينفعل عن انفعال ذلك آخر وكذلك حتى ينتهي إلى المنفعل الأخير منها، فالمنفعل الأول منها يسمى فاعلاً بالمجاز للمنفعل عنه.'' انظر الكندي. **رسائل الكندي الفلسفية**، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة. ط٢ (القاهرة: مطبعة حسان، د. ت)، ١: ١٣٥، ولذا فرق المعتزلة كذلك بين ''أداة الفعل'' وبين ''استخدام هذه الأداة في الفعل'' أي بين ''الآلة'' وبين ''الحركة'' التي استخدمت هذه ''الآلة'' في الفعل، فأجمعوا على أن الأداة من صنع الخالق، وأن فعل الإنسان هو ''استخدام'' هذه الأداة.'' انظر محمد عمارة. **المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢)، ١٠٨. وانظر كذلك إبراهيم عبد العزيز. **السياق التناصي لبائية أبي تمام**، ٣٧–المترجم يدين للدكتور إبراهيم عبد العزيز بهذه الملاحظة في مراجعته للمخطوطة].

[٩] انظر شرح التبريزي، **ديوان أبي تمام** ٣: ١٣٥.

[١٠] [جبل بنواحي موقان، إحدى مدن خراسان من أعمال طوس وبها حصن منيع، وبها قبر علي بن موسى الرضا، وكانت موقان دار الإمارة بخراسان إلى أيام الطاهرية، فانتقل منها إلى نيسابور فخرَّب أكثرها وتغيَّرت محاسنها–المترجم].

يمضي الطبري في سرد تفاصيل سلسلة الخدع التي قام بها كل من الأفشين وبابك ضد أحدهما الآخر: فالأول أمر بتحويل مسار قافلة تحمل المال من المعتصم بين أردبيل وبرزند في حين كان ينوي وجنوده التوجه إلى الهيثم، قائد أرشق، ومهاجمة بابك. ومع ذلك ففي الوقت نفسه كان بابك قد هاجم قائد النهر وقتله مع رجاله، معتقداً أن المال كان في حوزته. وعندما تحقق بابك من خطأه، تخفَّى ورجاله في دروع وأعلام قتيل النهر وتقدم لمهاجمة الهيثم في أرشق، حتى وصل الأفشين ورجاله لإنقاذ الموقف.[١٢]

وعلى الرغم من أن أبا تمام يتناول الأحداث نفسها بحسب وقوعها، إلا أنه يعبر عنها من خلال المعاني الشعرية التقليدية ويفسِّرها طبقاً للاستعارات الكلاسيكية. وهكذا، ففي البيت ٢٣:

٢٣. يا يَومَ أَرشَقَ كُنتَ رَشقَ مَنِيَّةٍ ‏ ‏ ‏ ‏ لِلخُرَّمِيَّةِ صائِبِ الآجالِ

يناجي يوم أرشق كما كان شاعر أيام العرب يناجي يوم المعركة. وكما هي عادة أبي تمام في قصائده الأولى، يخلع على اسم المكان دلالة كبرى من خلال الاشتقاق (الظاهري)—وهكذا، فإن انتصار المسلمين في أرشق لم يكن مجرد حادثة تاريخية عرضية، بل كان أمراً مقدَّراً مثل (رشق) سهم المنية أو سهم الردى الذي لا يخطئ أبداً، كما تعلَّمنا من شعر الجاهلية. ومع ذلك، فمن المهم أن نلاحظ أن ''المنية'' في هذا السياق ليست مثل ''الدهر'' الجاهلي العشوائي (أي المنايا بوصفها ''خبط عشواء''، على حد تعبير زهير في معلقته) بل يشير بالأحرى إلى المصير المحتوم الذي قدره الله وكُتِبَ في اللوح المحفوظ. إن القبائل النجدية البدوية الضارية التي خاضت المعارك في أيام العرب اسْتُبْدِلَ بها، في إشارة إلى السياق الإسلامي، ''بنو الإسلام'' في قوله: P. 172

٢٤. أسرى بنو الإسلام فيه وأدلجوا ‏ ‏ ‏ ‏ بقلوبِ أُسْدٍ في صدورِ رجالِ

---

[١١] الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣، ٢: ١١٧٤. [الطبعة العربية: ٩: ١٤–المترجم].

[١٢] الطبري، السابق، ٣، ٢/ ١١٧٤–١١٧٨. [الطبعة العربية: ١٣: ١٦–المترجم].

لقد دُفِعَتْ جيوش المسلمين، وهي تنتقل ليلاً، كما حدث حقاً عندما خططت قوات الأفشين لمقابلة الهيثم حتى تتحد قوات المسلمين أمام بابك، إلى الخوض في الظلام المجازي والروحي في أرض الكفار المعتدين. وبدلاً من أن يصف الشاعر المعركة نفسها، يجمع، في البيتين ٢٥-:٢٦

٢٥. قَدْ شَمَّروا عَنْ سوقِهِم في ساعَةٍ أَمَرَتْ إِزارَ الحَرْبِ بالإسْبالِ

٢٦. وَكَذاكَ ما تَنجَرُّ أذيالُ الوَغى إلّا غَداةَ تَشَمُّرِ الأذيالِ

بين صورتين جاهليتين من أجل أن يخلق نوعاً من الطباق بين المعاني الشعرية التقليدية: فهو إلى جانب إسبال أذيال الثياب الطويلة—وهي صورة للفخر والكبرياء وفراغ البال توحي بالأبهة والفخامة في صفوف وأعلام الجيوش المشرفة على ميدان المعركة، يذكر تشمير الجنود ثيابهم وتخففهم منها. وهكذا فإن الجنود يشمِّرون أذيالهم استعداداً للحرب في وقت يوجب للحرب أن تجرَّ أذيالها خيلاءً وكبراً، لأن الحرب تختال إذا اجتهد أبناؤها وأبلوا فيها، كما تشتد وتعمُّ أهلها بالخوف.[١٣]

إن فرار بابك من أرشق إلى موقان يصوَّر في القصيدة كذلك من خلال أكثر المعاني الشعرية الكلاسيكية شيوعاً؛ أي من خلال الانتقال التقليدي من النسيب إلى الرحيل، أي هجر المحبوبة بعد طول وصال:

٢٧. لَمّا رَآهُم بابَكٌ دونَ المُنى هَجَرَ الغَوايَةَ بَعدَ طولِ وِصالِ

ومع ذلك، فإن المحبوبة بالنسبة إلى بابك هي الغواية أو الباطل، في إشارة إلى أن بابك لم يكن مخلصاً في معتقده الفاسد، بل كان على الأرجح مثله مثل أبي سمَّال الأسدي الذي ضلَّت ناقته فقال مخاطباً الله: أَيْمُنَكَ إن لم تردَّها عليَّ لا عبدتُكَ، فوجدها وقد نشِبَ حبلها في شجرة فأخذها، فقال: علم ربي أنها مني إصرى! أي عزيمة.[١٤] أما عزيمة بابك فغير قابلة للرد. إن ولاءه الوحيد كان إذن للفرار بنفسه من ميدان الحرب، وهو فرار اتخذه بابك أخاً له في قول الشاعر:

[١٣] انظر شرح التبريزي، ديوان أبي تمام ٣: ١٣٥-١٣٦.

[١٤] انظر شرح التبريزي، ديوان أبي تمام ٣: ١٣٦.

٢٨. تَخِـذَ الفِـرارَ أخـاً وَأَيقَـنَ أَنَّـهُ   صِـرِّيُّ عَـزمٍ مِـنْ أبـي سَـمّالِ

وإذا قارنا بين ما ورد في كتب التاريخ وما ذكره الشاعر عن إقامة بابك في موقان، وجدنا أنه في حين يقتصر الطبري على عرض الوقائع عامة، حيث ذكر أنه بعد معركة أرشق:

... لم يفلت من رجالة بابك أحد وأفلت هو في نفر يسير ودخل موقان وقد تقطّع عنه أصحابه. ... فأقام بابك بموقان أياماً ثم انه بعث إلى البَذّ فجاءه في الليل عَسْكَرٌ فيه رجاله فرحل بهم من موقان حتى دخل البَذّ.[١٠] P. 173

في مقابل ذلك، يعطينا أبو تمام وصفاً مطوّلاً للعلاقة بين بابك والحرب وهذا النجاء في الأبيات ٢٩–٣٦. وهنا يعتمد الشاعر اعتماداً أوليًّا على الصورة الشعرية للبادية الجاهلية. ففي قوله:

٢٩. قَد كـانَ حُـزنُ الخَطـبِ في أَحزانِـهِ   فَـدَعاهُ داعـي الحَـينِ لِلإِسـهالِ

يستخدم أبو تمام الطباق الجاهلي التقليدي بين الحزن والسهل من الجبال لكي يصف الأرض التي هرب عبرها بابك، ويصف الحَيْن/الموت وكأنه يدعوه إلى الفرار من الجبل الذي كان متحصّناً فيه إلى الانحدار إلى السهل. وفي البيت ٣٠:

٣٠. لَبِسَت لَهُ خُـدَعُ الحُـروبِ زَخارِفـاً   فَـرَّقنَ بَـينَ الهَضـبِ وَالأَوعـالِ

تصوِّر خدع الحرب وقد زيَّنَت لأوعال الجبال النزولَ إلى الهضاب. وهذه الصورة تعود إلى صورة شعرية أموية راسخة عن المحبوبة الحسناء التي يُنْزِلُ جمالُها الأوعالَ من الجبل إلى السهل، وهو ما يجعلها (أي الأوعال) لا حيلة لها في أمرها، كما أن نظيرتها المتقلبة، الغول، هي التي تخلط على مسافر الليل طريقه وتدفعه إلى هلاك محتوم. ويبدو أن الشاعر يقول هنا إن بابك كان آمناً في موقان وكانت متكلفة به وبأصحابه فلما انصاع عن موقان، أي هرب وذهب في شِقٍّ ليلاقي مصيره. وفوق ذلك، يتنبأ الشاعر، من خلال التطابق بين بابك وفريسة الصيد التقليدية، بنهاية بابك نفسه.

---

[١٠] الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ٣، ٢: ١١٧٨. [الطبعة العربية: ٩: ١٦–المترجم].

يقابل أبو تمام، مستغلاً مرة أخرى الصورة الشعرية للحيوان في قسم الرحيل من القصيدة، بين تشخيص خدع الحرب بما هي زخارف خادعة في صورة سرب من طير القطا العطشى الناحلة والمشعثة الريش من الإجهاد وطول السفر حتى وردت أماكن اجتماع الماء لتروي عطشها:

٣٠. لَبِسَت لَهُ خُدَعُ الحُروبِ زَخارِفاً   فَـرَّقنَ بَـينَ الهَضبِ وَالأَوعالِ

٣١. وَوَرَدنَ موقاناً عَلَيهِ شَوازِباً   شُعثاً بِشُعثٍ كَالقَطا الأَرسالِ

وهكذا توصف الحرب من خلال القطا في قسم الرحيل بدلاً من الطيور الجارحة في قسم المديح، ومع ذلك فإن استخدام الفعل (ورد) في الحرب يستدعي الرماح الظمأى إلى أن تنهل من دماء الأعداء، الأمر الذي يلوِّح به أبو تمام. وعلاوة على هذا، يبدو أن استخدام سرب القطا العطشى وقد وردت المياه في موقان، موقع بابك الحصين، استعارة لجيوش المسلمين، وقد نالَ منها السفر والتعب كلَّ منال، ولن يروي ظمأها إلا دماء بابك ورجاله. ويصف الشاعر، محتفظاً بالصورة الشعرية الأنثوية السابقة: خدع الحرب، المتمثلة في جنود المسلمين في البيت ٣٢:

٣٢. يَحمِلنَ كُلَّ مُدَجَّجٍ سُمرُ القَنا   بِإِهابِهِ أَولى مِنَ السِربالِ

كأنها حامل بجنود مدججين بالرماح، فمن كثرة حملهم لها صارت أولى بهم من ثيابهم، على حد تعبير الصولي في شرحه.[١٦] وفي البيت ٣٣:

٣٣. خَلَطَ الشَجاعَةَ بِالحَياءِ فَأَصبَحا   كَالحُسنِ شيبَ لِمُغرَمٍ بِدَلالِ

ينتقل الشاعر إلى بابك نفسه مستعيراً صورة من النسيب ليشرح تردده من خلال الجمع بين الشجاعة والحياء اللذين نجدهما لدى المحب المغرم أمام المحبوبة الحسناء التي شِيبَ حسنُها بالغنج، على حد تعبير التبريزي.[١٧]

P. 174 وفي مقابل تشخيص خدع الحرب بوصفها شرًّا خادعاً، فإن موقان، ملاذ بابك، موصوفة من خلال عبارات عائلية تجعلها أباً وأمًّا له ولجنده في البيت:

---

[١٦] انظر شرح التبريزي، ديوان أبي تمام ٣: ١٣٧، هامش ٢.

[١٧] السابق ٣: ١٣٧.

٣٥. وَانصاعَ عَن موقانَ وَهيَ لِجُندِهِ		وَلَهُ أَبٌ بَرٌّ وَأُمُّ عِيالِ

هذه الأم التي كان لها أن ترضعه لمدة أطول لولا أن فطمته الحرب في البيت:[١٨]

٣٦. كَم أَرضَعَتهُ الرسلَ لَو أَنَّ القَنا		تَرَكَ الرِضاعَ لَهُ بِغَيرِ فِصالِ

وهكذا فإن مصير بابك شبيه مجازيًا بذلك الطفل الرضيع الذي دعاه سيف بابك إلى الترحال عن الدنيا التي لم تطل إقامته فيها في البيت ١٥:

١٥. ما حَلَّ في الدُنيا فُواقَ بَكِيَّةٍ[١٩]		حَتّى دَعاهُ السَيفُ بِالتَرحالِ

وتأتي "هيهات" في بداية البيت ٣٧:

٣٧. هَيهاتَ رُوِّعَ روعُهُ بِفَوارِسٍ		في الحَربِ لا كُشُفٍ وَلا أَميالِ

ليعلن الشاعر من خلالها استحالة أن يستمر بابك في ملاذه وأمنه بموقان؛ وكيف ذلك وقد رُوِّعَتْ نفسه أمام فوارس المسلمين وقد اخترقت رماحُهم حصنه وملجأه الآمن في الأحراش. وهكذا، أشرف الجنود المسلمون، بفرار بابك من موقان، على تحقيق مهمتهم، على نحو ما كان عليه الخرمية من قبل؛ وذلك أن البغي ينقلب في النهاية على صاحبه بسوء المآل:

٣٩. فَأُولاكَ هُم قَد أَصبَحوا وَشُروبُهُم		يَتَنادَمونَ كُؤوسَ سوءِ الحالِ

٤٠. ما طالَ بَغيٌ قَطُّ إِلّا غادَرَت		غُلَواؤُهُ الأَعمارَ غَيرَ طِوالِ

في البيت ٤١ نصل إلى أحداث سنة ٢٢١ للهجرة. وقد وُفِّقَ المسلمون في تلك السنة بعضَ التوفيق على الأقل عندما دفع جيش الأفشين بابك عن دودز، وهي هضبة قريبة من مدينة البذ، حصن بابك الجبلي. وكان بغا الكبير قد هُزِم على يد بابك في مطلع تلك السنة. وقد أرسل الأفشين فيما بعد بعض العون والرجال إلى بغا، ومن بينهم

---

[١٨] [تنبهت المؤلفة هنا في أثناء ترجمة الكتاب إلى أن تصورها لمعنى البيت ٣٦ في الأصل الإنجليزي بأنه يتضمن صورة للناقة الأم ليس وارداً وقد عدلت عما في الأصل إلى ما في الترجمة–المترجم].

[١٩] تعبير "فواق بكية" مشتق من صورة الوفرة/الجفاف المرتبطة بالناقة. وتعني حرفيًا الناقة أن تحلب الناقة وتترك ساعة فما اجتمع من الحلب الثاني فهو فواق. ومن ثم فإن ولد الناقة يحتاج إلى أن يرضع مرات عدة غالباً تفصل بينها ساعات قليلة.

أخاه الفضل بن كاووس، وطلب منه أن يهاجم بابك في يوم محدَّد، بحيث يتزامن هجومه مع هجوم الأفشين على بابك من موقعين مختلفين. ومع ذلك، فإن البرد والريح والمطر أعاقت بغا ورجاله دون الهجوم وأعادتهم إلى معسكرهم ليهاجم الأفشين وحده بابك. ومهما يكن من أمر، فإن الأفشين أجبر بابك على الانسحاب وأسر بعض جنوده واستولى على خيمته وامرأة كانت معه. وفي الوقت نفسه، أخذ بغا جيشه إلى قمة هضبة حصينة وقد صمَّمَ، بعد أن راقب أعلام الأفشين من تلك القمة، على أن ينزل في الصباح التالي ويلحق به في الهجوم على بابك.[20] لكن مرة أخرى حال الضباب الكثيف والطقس السيئ دون ذلك.

> فجاءهم في تلك الليلة سحاب وبرد ومطر وثلج كثير فلم يقدر أحد حين أصبحوا أن ينزل من الجبل يأخذ ماء ولا يسقي دابته من شدة البرد وكثرة الثلج وكأنهم كانوا في ليل من شدة الظلمة والضباب.[21]

وكان أن قام بابك، أثناء هذا الضباب الكثيف، الذي يأتي الطبري على ذكره، بغارات ليلية على الأفشين، مدمِّراً جيشَه حتى تقهقر الأفشين إلى معسكره. وعندما نزل بغا في النهاية من قمة الهضبة التي كان يتحصَّن بها، وجد أن الجو كان صافياً فيما عدا ذلك الضباب الذي كان يغطي قمة الجبل حيث كان ورجاله. ومن ثم قاد بغا جنوده نحو البذ حيث كان يفترض أن يلتقي الأفشين المنتصر على بابك. وأخيراً، عسكر بغا بجيشه المجهد وجنوده اليائسين في جبل مُأَرَّب، الذي كان جبلاً شديد الانحدار حتى أنهم لم يجدوا سبيلاً للتخييم عليه، ونصب بغا مركز قيادته على مكان حصين على جانب الجبل.[22] P. 175

> فجاءهم العدو من الناحية الأخرى فتعلقوا بالجبل حتى صاروا إلى مضرب بغا فكبسوا المضرب وبيَّتوا العسكر وخرج بغا راجلاً حتى نجا وجرح الفضل بن كاوس

[20] الطبري، تاريخ الرسل والملوك ، ٣، ٢: ١١٨٦–١١٨٩. [الطبعة العربية: ٩: ٢١–٢٣–المترجم].

[21] الطبري، تاريخ الرسل والملوك ، ٣، ٢: ١١٨٩. [الطبعة العربية: ٩: ٢٥–المترجم].

[22] السابق، ٣، ٢: ١١٩١–١١٩٣. [الطبعة العربية: ٩: ٢٦–٢٧–المترجم].

وقتل جناح السكري وقتل ابن جوشن وقتل أحد الأخوين قرابة الفضل بن سهل. ... وأخذ الخرمية المال والسلاح والأسير ابن جاويدان.[٢٣]

وهكذا، فإن سنة ٢٢١ للهجرة، على الرغم من انتصار الأفشين في دروذ، لم تكن في مجملها سنة موفَّقة بالنسبة إلى المسلمين. لقد أوشك العام على الانتهاء ورأس الفرقة الضالة بابك قد نشر الرعب والخوف في قلوب المسلمين، حتى أن الأفشين أرسل بجيوشه إلى معسكراتهم الشتوية.

هذه إذن تفاصيل الأحداث التاريخية الحربية لسنة ٢٢١ كما يوردها الطبري، وهي نفسها الأحداث التي يتناولها الشاعر في البيت ٤١ إلى الشطر الأول من البيت ٤٥. ومع ذلك، فإن أبا تمام يستخلص منها العناصر التي يمكن أن يخلع عليها معنى طقوسيًّا وشعريًّا. فمهما كان انتصار الأفشين في دروذ محدوداً كما تبدو في كتب التأريخ، فإنها بالنسبة إلى الشاعر الخطوة الجوهرية الأولى نحو النصر النهائي للإسلام، وكأنه عبارة عن الحمل الذي يأتي بعد سنوات عدة من العقم في قوله:

٤١. وَبِهَضْبَتَي أَبرَشْتَويمَ وَدَرْوَذٍ لَقِحَتْ لِقَاحَ النَّصرِ بَعدَ حِيالِ[٢٤]

وبعد استخدام هذه الصورة الشعرية التقليدية للخصوبة، أي الناقة، يعدل الشاعر إلى صورة شعرية نباتية/جنسية كي يوصل إلينا الفكرة نفسها—تَفَتُّحُ البراعم على يد الأسنة، بمعنى أن ذلك القتال هو فعل من أفعال افتراع العذرية والتخصيب الذي سوف يثمر النصر النهائي للإسلام بعد اليأس منه في قوله:

٤٢. يَومٌ أَضاءَ بِهِ الزَمانُ وَفَتَّحَت[٢٥] فيهِ الأَسِنَّةُ زَهرَةَ الآمالِ

وفي البيت نفسه يوصف يوم انتصار المسلمين بأنه يوم أنار به الإسلام، وهذا يعني أن الحقيقة، غاية الزمان الأخيرة، كشفت عن نفسها. وهكذا فإن ذكر المسلمين مرتبط

---

[٢٣] السابق، ٣. ٢: ١١٩٢–١١٩٣. [الطبعة العربية: ٩: ٢٧. وكان هذا الابن صاحب مدينة البذ وعلى رأس طائفة متطرفة، دخل فيها بابك الخرمي وادعى أن روح جاويدان حلّت فيه—المترجم].

[٢٤] الحيال مصدر حالت الناقة أي حُمِلَ عليها فلم تلقح.

[٢٥] إن التطابق المجازي بين الغزو الحربي والجنسي يدعمه استخدام الفعل المشدد ''فَتَّحَ''—والذي يفيد معاني الفتح، ومن ثم الغزو، افتضاض العذرية.

بالنور والحقيقة والنصر المحتوم كما أن ذكر العدو سوف يرتبط بالظلام والضلال والهزيمة النهائية. P. 176

في البيتين ٤٣ و: ٤٤

٤٣. لَولا الظَلامُ وَقُلَّةٌ عَلِقوا بِها — باتَت رِقابُهُمُ بِغَيرِ قِلالِ

٤٤. فَلْيَشكُروا جُنحَ الظَلامِ وَدَروَذاً — فَهُمُ لِدَروَذَ وَالظَلامِ مَوالي

يطوِّر أبو تمام صورة الظلام، رابطاً بينه وبين حصن دروذ الجبلي الخرمي. وهكذا يستنبط من التفاصيل التاريخية مغزى أخلاقيًّا وأسطوريًّا ودينيًّا. إن الظلام الذي أحاط بدروذ هو ظلام مجازي وروحي كما هو ظلام جوي وخلاصُهم كان من خلال هذا الظلام الذي لا يبدو أنه يشير فقط إلى جيش بغا الذي حوصر على قمة الهضبة بحيث لم يستطع أن يلحق بالأفشين لتحقيق نصر حاسم. بل يشير إلى أن كثيراً من أتباع بابك أنقذوا أنفسهم بالاختباء في ظلام دروذ، مما يعني أن هذا الظلام مجرد علامة ظاهرية على حالتهم الباطنية، أي إنهم يعبدون الظلام والضلال بوصفه منقذاً إياهم. لقد كانوا، في عبارة مختصرة، موالي للظلام، أي عبيداً وخدماً له، كما يرد في البيت ٤٤ أعلاه. وفي هذين البيتين ٤٣ و٤٤ يجمل الشاعر أحداث سنة ٢٢١ بملاحظة شبيهة بملاحظة الطبري. ذلك أن النصر في معركة دروذ، وإن كان "أُلْقِيَتْ بِذْرَتُه" في سنة ٢٢١ إلا أنه لم يثمر بعد. وانتهت السنة وقد دمر بابك وأتباعه الجيوش الإسلامية من خلال الغارات الليلية عليهم. أما البيت ٤٥ فيبدو انتقالاً إلى أحداث السنة اللاحقة، ٢٢٢.

إن أكثر فصول الصراع بين الأفشين وبابك أهمية هي التي وقعت في هذه السنة. وقد بدأت الأعمال العدائية بين القائدين حينئذٍ عندما أسر الأفشين قائداً من قواد جيش بابك، آذين؛ ثم ما تلي ذلك من الاستيلاء على مدينة بابك، البذ، وتحطيمها. وبعد هذا، هرب بابك إلى أرمينيا حيث لجأ إلى سهل بن سنباط، الذي سَلَّمه إلى الأفشين.[٢٦] إن أحداث هذه السنة هي التي تشير إليها الأبيات ٤٥ حتى ٤٧.

---

[٢٦] ترد هذه الأحداث بشكل مسهب في الطبري، ٣، ٢: ١١٩٤–١٢٢٧. [الطبعة العربية: ٩: ٢٨–٥٠– المترجم].

في الأبيات ٤٥ إلى ٥٢:

٤٥. وَسَرَوا بقارِعَةِ البَياتِ فَزُحزِحوا ... بِقِراعِ لا صَلِفٍ وَلا مُختالِ
٤٦. مَهَرَ البَياتَ الصَبرَ في مُتَعَطِّفٍ ... الصَبرُ والٍ فيهِ فَوقَ الوالي
٤٧. ما كانَ ذاكَ الهَولُ أَجمَعُ عِندَهُ ... مَعَ عَزمِهِ إِلّا طُروقَ خَيالِ
٤٨. وَعَشِيَّةُ التَلِّ الَّذي نَعَشَ الهُدى ... أُصُلٌ لَها فَخمٌ مِنَ الآصالِ
٤٩. نَزَلَت مَلائِكَةُ السَماءِ عَلَيهِمُ ... لَمّا تَداعى المُسلِمونَ نَزالِ
٥٠. لَم يُكسَ شَخصٌ فَيئَهُ حَتّى رَمى ... وَقتُ الزَوالِ نَعيمَهُم بِزَوالِ
٥١. بَرَزَت بِهِم هَفَواتُ عِلجِهِمُ وَقَد ... يُردي الجِمالَ تَعَسُّفُ الجَمّالِ
٥٢. فَكَأَنَّما اِحتالَت عَلَيهِ نَفسُهُ ... إِذ لَم تَنَلهُ حيلَةُ المُحتالِ

يتناول أبو تمام المعركة التي دارت فوق التَّلّة التي كان يعسكر عليها آذين القائد التابع لبابك. وطبقاً للطبري كان المسلمون قد يئسوا من النصر في هذه السنة وتَركَ كثيرٌ من المتطوعين في الجيش الخدمةَ. وكان في تلك الأثناء أن أمر الأفشين بهجوم على تلك التلة التي كان آذين ورجاله فوقها في حين كان بابك مترصداً ورجاله تحتها في كمين. وتعبر الأبيات ٤٥–٤٧ عن حسن الحظ الذي أصاب المسلمين بسبب استراتيجية الأفشين وفكره الثاقب. إن مهر عروس النصر هو التحمل والصبر وقد يبدو أن الأفشين قد استعرض بصبر الغارة الليلية التي كان يخطط لها بابك وفي الوقت نفسه كان يعدُّ جنوده للهجوم عليه. يوصف القائد الأَرِق في البيت ٤٧ مثل الشاعر/المحب الأَرِق الذي تزوره أطياف المحبوبة ليلاً. وتشير ''عشية التل،'' في البيت ٤٨، ذات الخلفية المجيدة [في التاريخ الإسلامي] إلى الليلة التي أمر فيه الأفشين بتحركات كل القوات في هجوم على شكل شوكة من ثلاثة أسنان: فمع غروب الشمس أرسلت قوة من حوالي ألف جندي يحملون القسي والنبال لتدور حول التلة وتعد نفسها للهجوم على آذين من الخلف. وأرسلت فرقة بشير التركي وفرغانا إلى أسفل الجبل لإغراء العدو بالخروج من مكمنه هناك. أما الفرع الثالث فكان عبارة عن قوات يقودها أربعة قواد: بخاراخذاه وأبو سعيد وجعفر الخياط وأحمد بن خليل، وقد أمروا أن يشكلوا حلقة ضيقة حول P. 177

التلة. وعند الفجر بدأ الهجوم وبعد الظهر كان المسلمون قد استولوا على التلة، بل إنهم غزوا مدينة البذ التي كان صاحبُها بابك قد لاذ بالفرار.[٢٧] ومن الواضح أن ''الهدى'' المذكور في البيت ٤٨ يشير إلى استراتيجية الأفشين الممتازة وحسن قيادته كما تشير إلى الهدى الإلهي الذي كان ينير له طريقه.

يمضي أبو تمام في اتباع الدورة اليومية لهذه الأحداث في البيت ٤٩: فهنا الملائكة تنزل من السماء لتشد من أزر المسلمين في المعركة كما أنها تشير إلى الجزء من اليوم الذي حدث فيه الهجوم—أي ساعة الفجر مع غور النجوم. ومما يشير إلى الدعم السماوي للفعل الأرضي التجنيس بين ''نزلت'' (بمعنى نزول النجم وغروبه) و''نزال'' (اهجموا!). وبطبيعة الحال، فإن ما يلوِّح إليه الشاعر في هذه الصورة هو التشابه—أي العلاقة المعنوية بين هذه المعركة ومعركة بدر التي آزرت فيها الملائكة النبي محمد وضاعفت أعداد المسلمين في هذه المعركة بصورة موجعة لمشركي مكة الذين هزموا حينئذٍ. في البيت ٥٠ تكتمل الدائرة: فقد حان وقت صلاة المغرب ليعلن الانتصار التام على العدو. وهكذا، فكما استخدم الشاعر التفاصيل المتعلقة بحالة الجو وقت المعركة من أجل أن يطوِّر استعارة للنور/الظلام للتعبير عن الحقيقة/الضلال في الأبيات ٤٢ إلى ٤٧ نراه هنا في الأبيات ٤٨–٥٠ يدمج الوقت الذي وقعت فيه أحداث تاريخية معينة في صورة شعرية كي يوهمنا بأن الطبيعة نفسها، أي دورة الزمن لليل والنهار، تقاتل بجانب المسلمين، كما أن الدورة العظمى للزمن الإلهي هي التي، بمعنى أشمل، تضمن النصر النهائي للإسلام.

في البيت ٥١ يستعير أبو تمام من بعض صور قسم الرحيل في القصيدة التقليدية

P. 178

كي يوجه اللوم إلى بابك نفسه ويحمِّله مسئولية الدمار الذي لحق بأصحابه. وأبو تمام هنا يلعب على كلمة ''علج'' (كافر من كفار العجم، حمار الوحش) فيقارن بين بابك وحمار الوحش الذي يقود أتنه عبر البادية ويقارن أصحابه بأتن تعاني الصعوبة بسبب أخطاء قائدها. وكذلك، في الشطر الثاني من البيت نفسه يوصف بابك بأنه حادي الإبل

[٢٧] السابق، ٣، ٢: ١٢١٤–١٢١٨. [الطبعة العربية: ٩: ٤١–٤٤–المترجم].

المتعسف الذي يهلك قطيعه من خلال تكليفه ما لا يطاق من السفر والتعب. في كلتا الحالتين يسقط الأتباع ضحايا خطأ قائدهم، في حين أن حمار الوحش أو حادي الإبل يفلت بفعلته. وعندما تفرغ جعبة بابك من كل خدعها، فكأن روحه—التي هي تجسيد للخداع—قد أوقعته في شراكها بعد أن احتالت عليه في البيت ٥٢.

إن الاستيلاء على مدينة بابك، البذ، هو موضوع الأبيات ٥٣ إلى ٦٦ ولعله هنا، حيث نصل إلى ذروة الحملة الحربية الطويلة، يكون التقابل بين التناول التاريخي وبين التناول الشعري للحدث نفسه على أحدِّ ما يكون. ويورد الطبري كيفية الاستيلاء على تلك المدينة كما يلي:

> فجاء رسول الأفشين ليرد الناس فقيل له إن أعلام الفراعنة قد دخلت البذ وصعدوا بها القصور فركب وصاح بالناس فدخل ودخلوا وصعد الناس بالأعلام فوق قصور بابك وكان قد كمن في قصوره وهي أربعة-ستمائة [كذا] رجل فوافاهم الناس فصعدوا بالأعلام فوق القصور وامتلأت شوارع البذ وميدانها من الناس وفتح أولئك الكمناء أبواب القصور وخرجوا رجالة يقاتلون الناس ومر بابك حتى دخل الوادي الذي يلي هشتادسر واشتغل الأفشين وجميع قواده بالحرب على أبواب القصور فقاتل الخرمية قتالا شديدا وأحضر النفاطين فجعلوا يصبون عليهم النفط والنار والناس يهدمون القصور حتى قتلوا عن آخرهم وأخذ الأفشين أولاد بابك ومن كان معهم في البذ من عيالاتهم حتى أدركهم المساء فأمر الأفشين بالانصراف فانصرفوا وكان عامة الخرمية في البيوت فرجع الأفشين إلى الخندق بروذ الروذ. فذكر أن بابك وأصحابه الذين نزلوا معه الوادي حين علموا ان الأفشين قد رجع إلى خندقه رجعوا إلى البذ فحملوا من الزاد ما أمكنهم حمله وحملوا أموالهم ثم دخلوا الوادي الذي يلي هشتادسر فلما كان في الغد خرج الأفشين حتى دخل البذ فوقف في القرية وأمر بهدم القصور ووجه P. 179
> الرجالة يطوفون في أطراف القرية فلم يجدوا فيها أحدا من العلوج فأصعد الكلغرية فهدموا القصور وأحرقوها فعل ذلك ثلاثة أيام حتى أحرق خزائنه وقصوره ولم يدع فيها بيتا ولا قصرا إلا أحرقه وهدمه ثم رجع وعلم ان بابك قد أفلت في بعض أصحابه.[٢٨]

---

[٢٨] السابق، ٣، ٢: ١٢١٨-١٢١٩.

لقد أمدّنا المؤرخ برواية تاريخية لتدمير مدينة المنشق المهرطق بابك والتي تركها وفرّ منها. ومع ذلك فإن الشاعر يعبر عن الحدث الحربي من خلال العبارات التي تنمُّ عن الانهيار النفسي الذي يعانيه الشاعر/المحب عندما يقف على أطلال منزل المحبوبة، وهذه المعاناة هي ما لا يستطيع بابك الفرار منها.

ومن أجل أن يحقق أبو تمام هذا يبدأ وصفه لغزو مدينة البذ وتدميرها ببيت مصرَّع، عادةً ما يأتي مثيله في مفتتح النسيب/الأطلال الكلاسيكية، ثم يتقدَّم لتصوير الحدث الحربي في عبارات غنائية وموتيفات عاطفية مألوفة في النسيب بدلاً من صور البطولة المألوفة في المديح. وفي الوقت نفسه فإن هذا النسيب المعكوس (مكانيًّا) يعوِّض، إذا جاز التعبير، عن حذف النسيب في بداية القصيدة.[29] [تعطي المؤلفة مثلاً آخر من قصيدة أخرى لأبي تمام في الهامش، نوردها هنا لأسباب فنية تتعلق بعدم ظهور نصف الهامش في الطباعة—المترجم]:

[بَـــذٌّ الجِــلادُ فَهــوَ دَفــينُ	مـــا إن بــــهِ إلاّ الوُحـــوشَ قَطـــينُ
لَم يُقرَ هَذا السَيفُ هَذا الصَبرَ في	هَيجـــاءَ إلّـــا عَـــزَّ هَـــذا الـــدينُ
قَد كـانَ عُـذرَةَ مَغـرِبٍ فَافتَضَّـها	بالسَّـــيفِ فَحـــلُ المَشـــرِقِ الأَفشـــينُ

[29] يوجد مثل آخر لهذا النسيب المجازي في قصيدة سابقة بمناسبة الاحتفال بفتح مدينة البذ، يمدح فيها أبو تمام القائد الغازي نفسه، الأفشين، (**ديوان أبي تمام**، رقم ١٦٦، ٠٣ ٣١٦): [القصيدة في المتن—المترجم].

في هذه القصيدة لا يقع الوصف للمدينة المخربة عبر الصورة الشعرية والمعجم الشعري للأطلال الدارسة فحسب، بل في الموضع البنيوي من القصيدة الكلاسيكية، أي في بدايتها. فالمفردات من معجم النسيب اتخذت معنى جديداً مجازيًّا ''ما إن به إلا الوحوش قطين'' (البيت ١)، ذلك أنه في هذا السياق يمكن أن تشير الوحوش مجازيًّا إلى الجنود المسلمين، ''وحوش العرين.'' وفي (البيت ٥) تتحوَّل الديم (الأمطار المستمرة) النمطية التي يدعو شاعر النسيب إلى أن تنزل من السماء لتسقي الأطلال إلى معين من الدم. ومن الغريب أن أحمد، الذي يناقش القصيدتين ١٣٠ و١٦٦، غير واعٍ بالمرة باستخدام الشاعر لعناصر نسيبية، ملاحظاً على القصيدة ١٦٦ أن أبا تمام أراد أن يبدأ القصيدة بالإشارة إلى الموضوع التاريخي فيها ومن ثم لم يجد مكاناً للمقدمة التقليدية (أحمد، **حماسيات أبي تمام**، ١٠٤–١٠٥). وهكذا فإن نسيب القصيدة ١٦٦ يكوِّن الخطوة الأولى في التحويل المجازي للأطلال التقليدية للجاهلية إلى مدينة العدو المفتوحة في الدولة العباسية. إن القصيدة المتناولة هنا (رقم ١٣٠) من ثم تجمع بين التحول المجازي والتحويل البنيوي، ناقلةً ''النسيب'' من أول القصيدة إلى منتصفها. [كان حق نص القصيدة القصيرة أن تكون في أعلى هذا الهامش ولكن بعض الصعوبات الفنية جعلتني أضعها في المتن وأبقي على التعليق في الهامش—المترجم].

فأعانَها تَعوي الثَّعالِبُ وَسطَها ... وَلَقَـد تُـرى بـالأَمسِ وَهـيَ عَـرينُ
جاثَت عَلَيها مِن جَماجِمِ أَهلِها ... بِيَـمٌ أَمارَتهـا طُلـيٌ وَشُـئونُ
كانَت مِـنَ الـدَمِ قَبـلَ ذاكَ مَفـازَةً ... غَـوراً فَأَمسَـت وَهـيَ مِنـهُ مَعـينُ]

في البيت :٥٣

٥٣. فَالبَـذُّ أَغبَـرُ دارِسُ الأَطـلالِ ... لِيَـدِ الـرَدى أُكُـلٌ مِـنَ الآكـالِ

يصف الشاعر مدينة البذ (والكلمة نفسها تعني "رث الهيئة، فاسد") بأنها غبراء اللون، مثلها مثل طلل دارس أكل الدهر عليه وشرب. وفي هذا الوصف مقارنة ضمنية بين الأفشين، القائد الغازي، والقدر أو الزمن الذي لا مهرب منه في النسيب التقليدي، والذي في النهاية يعفو على أطلال المحبوبة ويطمسها. إلا أن القدر الجاهلي فحسب أصبح الآن تعبيراً عن المشيئة والنظام الإلهي. وهكذا فإن كلاً من الاسم، البذ، والاستعارة يشيران إلى أن تدمير الأفشين للمدينة كان أمراً مقضيًّا ومحتوماً. وبجانب العاطفية الغنائية للبيت ٥٣ يقوم في البيت :٥٤ P. 180

٥٤. أَلـوَت بِـهِ يَـومَ الخَمـيسِ كَتائِـبٌ ... أَرسَـلنَهُ مَـثَلاً مِـنَ الأَمثـالِ

عنف الحصار الحربي وضراوته، ومن ثم يجمع الشاعر في الصورة الشعرية بين النسيب والمديح: فالبذ سوف تصبح مدينة يضرب بها المثل في التدمير العسكري كما أن الأطلال الدارسة يضرب بها المثل في الاضمحلال الطبيعي. وتستمر المطابقة: فالبذ قد مُحِيَت على شفار السيوف الرقيقة، وليس بسبب مرور الزمن وتعاقب الفصول، كما أن صبر الجيوش الغازية ونصرها، وليس ريح الشمال أو ريح الصَّبا، قد أبادتها، وقد لفحت مركز المدينة ضربات السيوف اليمانية ووهجها وليس بريح السموم اليمانية، وذلك بعد أن كان ينعم بالظلال الوارفة في الأبيات ٥٥-:٥٧

٥٥. مَحـوٌ مِـنَ البـيضِ الرِقـاقِ أَصابَهُ ... فَعَفـاهُ لا مَحـوٌ مِـنَ الأَحـوالِ
٥٦. ريحـانِ مِـن صَبرٍ وَنَصـرٍ أَبلَيـا ... رَبعَيـهِ لا ريحـا صَـباً وَشَـمالِ
٥٧. لَفَحَـت سَـمومُ المَشـرَفِيَّةِ وَسـطَهُ ... وَهَجـاً وَكُـنَّ سَـوابِغَ الأَظـلالِ

وهكذا فبعد أن وصف الشاعر تدمير المدينة في معجم النسيب الشعري، يتقدَّم بصورة المديح ليصف المعركة في الأبيات ٥٨-:٦١

٥٨. كَم صارِمٍ عَضبٍ أَنافَ عَلى فَتىً ... مِنهُم لِأَعباءِ الوَغى حَمّالِ
٥٩. سَبَقَ المَشيبَ إِلَيهِ حَتّى اِبتَزَّهُ ... وَطَنُ النُهى مِن مَفرِقٍ وَقَذالِ
٦٠. كُرّامَةٍ وَسطَ المَنِيَّةِ وَحدَها ... لُوّامَةِ الأَعمامِ وَالأَخوالِ
٦١. قاسى حَياةَ الكَلبِ إِلّا أَنَّهُ ... قَد ماتَ صَبراً ميتَةَ الرِئبالِ

إن ترتيب الشاعر للأحداث أكثر شعرية من ترتيب المؤرخ. وقد فلقت سيوف المسلمين جماجم أتباع بابك من الجنود الفتيان قبل أن يتمكّن الشيبُ من الاقتراب منها. وفي حين ينتقص أبو تمام من لؤم أصل هؤلاء الفتية من حيث أعمامهم وأخوالهم، فهو يمدحهم لحسن صبرهم وشجاعتهم في مواجهة الموت إلا أنهم كانوا يعيشون حياة الذل وانتهت حياتهم في سبيل الدفاع عن مدينة بابك.

في البيت ٦٢ إلى ٦٦:

٦٢. أَبنا بِكُلِّ خَريدَةٍ قَد أَنجَزَت ... فيها عِداتُ الدَهرِ بَعدَ مِطالِ
٦٣. خاضَت مَحاسِنَها مَخاوِفُ غادَرَت ... ماءَ الصِبا وَالحُسنِ غَيرَ زُلالِ
٦٤. أُعجِلنَ عَن شَدِّ الإِزارِ وَرُبَّما ... عُوِّدنَ أَن يَمشينَ غَيرَ عِجالِ
٦٥. مستردفات فوق جرد أوقرت ... أكفالها من رجح الأكفال
٦٦. بُدِّلنَ طولَ إِذالَةٍ بِصِيانَةٍ ... وَكُسورَ خَيمٍ مِن كُسورِ حِجالِ

يمضي الشاعر قُدُماً إلى صورٍ أكثر أدبيةً ونمطيةً ليصف بها سبي النساء. ويشكل موتيف سبي نساء العدو نظيراً للصورة الجنسية المجازية التي سبقت في القصيدة؛ على سبيل المثال، قارن بين البيتين ٤٢ و٦٢.[٣٠] لكن حتى هذا الوصف لا يؤخذ من حيث المبدأ على المستوى الأدبي، وذلك أن الفعل المحدود/النهائي بالنسبة إلى الشاعر العربي في الحضارة الإسلامية هو مجرد مظهر *figura* لحقيقة أكبر: اكتمال الزمان وتحقيق القضاء والقدر ونصر الإسلام، بعد طول تأجيل. إن فضَّ بكارة النساء غير متضمَّن في الرواية P. 181

---

[٣٠] لا يورد الطبري في روايته لهذا الحدث ذكراً لسبي نساء. ويمكن أن نعتبر أهمية هذه الصورة بوصفها تعبيراً نمطيًا عن الغزو أكثر منها رواية تاريخية. انظر، على سبيل المثال، القصيدة رقم ١٦٦ (في هامش سابق)، حيث ترد في البيت ٣ منها استعارة الغزو الجنسي للغزو الحربي واضحة تماماً.

التاريخية الدقيقة—على الرغم من أنه يحدث في كل الظروف المشابهة—إلا أنه بوصفه صورة أدبية يعبِّر في الحال عن مفهوم تمام النضج والخصوبة بالنسبة إلى المسلمين المنتصرين، والعار السابغ بالنسبة إلى الأعداء المهزومين. والشاعر يبدأ موتيف سبي نساء العدو بتعرضهن للمهانة وينعتهن بنعت من نعوت النسيب التقليدية ''خرائد'' (أي عذارى، لآلئ لم تُثْقَب)، ثم ينتقل إلى تأثير الأسر على جمالهم: فكثرة الخوف ذهبت بماء وجههن وألبسته صفرة وتغيراً؛ وبعد أن كن قد عُوِّدْنَ الرفق والتأني أُخِذنَ إلى الأسر دون أن يستطعن شدَّ أُزُرِهِنَّ على أجسامهن كما نراهُنَّ في الأبيات ٦٢-٦٤.

وفي صورة تشير إلى مقابلها من صورة الظعن في النسيب، أي رحيل نساء قبيلة المحبوبة في هوادجهن بعيداً عن موطن الخطر والحرب والجفاف، يصوِّر الشاعر عذارى البذ راجحات الأكفال وقد أُرْدِفْنَ على مطايا وراء من سَباهُنَّ من الجنود المسلمين في البيت ٦٥. وأخيراً، فإن عذارى العدو مجبورات على أن يستبدلن بما كُنَّ يتمتعن به من صيانة وحماية ذلاً طويلاً وبما كُنَّ ينعمن به من خيام وحجال وكلل أخبيةَ الجند حيث يمكن أن يتعرضن للعبث بهن كما في البيت ٦٦. وهكذا يمكننا أن نميز في الأبيات ٦٢ إلى ٦٦ التكنيك نفسه الذي استخدمه الشاعر في نسيبه المنقول من موضعه في الأبيات ٥٣-٥٧، أي إيراد سلسلة صور طباقية قائمة على معاني تقليدية في النسيب وما يناقضها [في المديح].

وما أن اكتمل تدمير البذ وسبي نسائها، حتى ينتقل الشاعر إلى الأحداث التي تكوِّن بقية القسم التاريخي للقصيدة: هروب بابك وأسره وإعدامه. وطبقاً لرواية الطبري، عندما اكتشف الأفشين أن بابك قد هرب، كتب إلى أمراء أرمينيا وقواده يعلمهم بأن بابك قد مضى في اتجاههم وطلب منهم أن يستجوبوا أي مسافرين يجدونهم وأن يخبروه إذا وقعوا على بابك. وفي الوقت نفسه، كان بابك قد شق طريقه من خلال وادٍ كثيف الأشجار حيث لا تستطيع الخيل أن تتقدم وسرعان ما أنهكه الجوع والتعب. P. 182
وأخيراً، التجأ بابك إلى سهل بن سنباط الأرمني. ومع ذلك، فقد كتب ابن سنباط إلى

الأفشين الذي أرسل قائده أبا سعيد وبزبره Buzbarah كَي يحضرا إليه المنشق الهارب.[31]

في البيت :٦٧

٦٧. وَنَجا اِبنُ خائِنَةِ البُعولَـةِ لَـو نَجـا   بِمُهَفهَـــفِ الكَشـــحَينِ وَالآطـــالِ

يبدأ الشاعر في وصف هروب بابك، أو محاولته الهروب. ويشير نعته إياه بـ''ابن خائنة البعولة'' بشكل واضح إلى الروايات التي تذكر أن بابك كان ولد زنا، على الرغم من أن أباه قد تزوج من أمه فيما بعد.[32] وفي سياق القصيدة، توحي هذه العبارة كذلك بأن خيانته لأحبته في قول الشاعر:

٦٨. خَلّـى الأَحِبَّــةَ ســالِماً لا ناسِــياً   عُـذرُ النَسِـيِّ خِـلافُ عُـذرِ السـالي

كانت بمثابة عادة متأصلة فيه، على نحو ما تؤكد خيانته للعذارى التي لم يتزوجن بعد في البذ، وقد هجرهن وتخلى عن الدفاع عنهن أمام الجنود المسلمين. وفي البيت السابق والذي بعده :٦٩

٦٩. هَتَكَـت عَجاجَتَـهُ القَنـا عَـن وامِـقٍ   أَهـدى الطِعــانُ لَــهُ خَليقَــةَ قــالِ

يحلِّل الشاعر عواطف بابك وحوافزه. فقد نجا بنفسه وغادر أحبته ليس لأنه أُنْسِيَ أمرهن، بل لأنه سلاهنَّ وتركهنَّ تَرْكَ المبغض لَمَّا خاف على نفسه. وهكذا تحوَّل خوفه من رماح المعركة إلى حافز لنسيان عائلته وأتباعه حتى بدا كارهاً لهم وليس محبًّا. فكما تكسب الحرب الشجاع المعالي، فإنها كذلك تكشف عن جبن المتخاذل كما يتضح في البيتين السابقين والذي بعدهما:

٧٠. إِنَّ الرِمــاحَ إِذا غُرِســنَ بِمَشــهَدٍ   فَجَنَــى العَــوالي في ذَراهُ مَعــالِ

---

[31] الطبري. **تاريخ الرسل والملوك**، ٣، ٢: ١٢١٩، ١٢٢٢-١٢٢٦. ويمكن العثور على رواية أخرى أكثر إثارة وإن كانت أقل مصداقية لقبض ابن سنباط على بابك، في أبي علي بن حسين المسعودي، **مروج الذهب**، Abū ʿAlī ibn Ḥusayn al-Masʿūdī *Murūj al-Dhahab* (Maçoudi, *Les prairies d'or.*) Text and trans. de Menard [Paris: L'Imprimerie Nationale, 1961], 7: 124-126).

[32] **الفهرست** لابن النديم (ترجمة إنجليزية) لـدودج Dodge، ٢: ٨١٨. [انظر **الفهرست** تحقيق فليجل، وتحقيقه الجديد لعبد الرءوف وجلال، ج١ ص٣٤٣-المترجم].

وفي البيت:

٧١. لَمّا قَضى رَمَضانُ مِنهُ قَضاءَهُ شالَت بِهِ الأَيّامُ في شَوّال

يصوِّر الشاعر مرة أخرى مرورَ الوقت حسبما تقتضي عقيدة الإسلام—أو بوصفه تعبيراً عن هذه العقيدة—بمعنى أن كل شهر يؤدي المهمة الموكولة إليه ويؤدي إلى استكمال غاية أسمى. وفي هذا العالم فإن حدثاً ما يُؤْذِنُ بآخر. والشاعر يوصل إلينا هذا في قوله:

٧٢. ما زالَ مَغلولَ العَزيمَةِ سادِراً حَتّى غَدا في القَيدِ وَالأَغلال

من خلال التورية القائمة على أن بابك حارّ الجوف وشديد العطش (مغلول) جسديًّا وروحيًّا على السواء، مما يوحي بمحصلة البيت، أي مقبوض عليه في القيود الحديدية (الأغلال). وعلى نحو مشابه، يستطيع بابك نفسه أن يرى في طوق الدم الذي يلتف حول عقبيه بسبب فظاظة الخلخال ما يوحي بطوق الدم الذي سوف يلتف حول عنقه قبيل موته شنقاً:

٧٣. مُستَسبِلاً لِلبَأسِ طَوقاً مِن دَمٍ لَمّا اِستَبانَ فَظاظَةَ الخَلخال

ويلتفت الشاعر، تأسيساً على هروب بابك الممتد والإعياء الذي أصابه، كما نرى في البيت ٧٢ المقتبس أعلاه وكذلك في قوله:

٧٤. ما نيلَ حَتّى طارَ مِن خَوفِ الرَدى كُلَّ المَطارِ وَجالَ كُلَّ مَجال

إلى صورة الناقة في الرحيل ليقارن بين بابك وبين ناقة شرود لا تصلح إلا للنحر، كما نرى في قوله:

٧٥. وَالنَحرُ أَصلَحُ لِلشَرودِ وَما شَفى مِنهُ كَنَحرٍ بَعدَ طولِ كَلال

فعلى حد تعبير التبريزي في شرحه للبيت: ‘‘إذا كان البعير شروداً فنحره أصلح من اقتنائه، ولا سيما إذا كان قد كَلَّ وتعب بكثرة الترداد، فكذلك هذا [المنشق بابك]، قتلُه أصلح للمسلمين، والشفاء كل الشفاء لهم فيه أنه أُسِرَ بعد طول التردد في الهرب والكلال.’’[٣٣] وهذا مشابه لنحر الشاعر ناقته الجَدّد (التي جفَّ ضرعها) بعد الرحيل—فيما يبدو أنه قربان للتضحية أو نذر.

---

[٣٣] ديوان أبي تمام، ٣: ١٤٤.

وفي سنة ٢٢٣ أحضر الأفشين الأسير بابك وأخاه إلى سامراء. وقد ذكر الطبري وقفة بابك الأخيرة بين يدي المعتصم:

P. 183

وأراد المعتصم أن يشهره ويريه الناس فقال على أي شيء يحمل هذا وكيف يشهر فقال حزام يا أمير المؤمنين لا شيء أشهر من الفيل فقال صدقت فأمر بتهيئه الفيل وأمر به فجعل في قباء ديباج وقلنسوة سمور مدورة وهو وحده فقال محمد بن عبد الملك الزيات:

قد خضب الفيل كعاداته   يحمل شيطان خراسان

والفيل لا تخضب أعضاؤه   إلا لذي شأن من الشان

فاستشرفه الناس من المطيرة إلى باب العامة فأدخل دار العامة إلى أمير المؤمنين وأحضر جزارا ليقطع يديه ورجليه ثم أمر أن يحضر سيافه فخرج الحاجب من باب العامة وهو ينادي نود نود وهو اسم سياف بابك فارتفعت الصيحة بنود نود حتى حضر فدخل دار العامة فأمره أمير المؤمنين أن يقطع يديه ورجليه فقطعهما فسقط وأمر أمير المؤمنين بذبحه وشق بطن أحدهما ووجه برأسه إلى خراسان وصلب بدنه بسامراء عند العقبة.[٣٤]

يعبر الشاعر عن أحداث اليوم الأخير في حياة بابك بعبارات أقل وضوحاً، لكنها أكثر مجازيَّةً وميتافيزيقية. فكما لاحظنا في أثناء القصيدة، يحاول أبو تمام أن يستنبط مما كان بالنسبة إليه أحداثاً معاصرة أبعاداً أسطورية ورمزية. وفي هذه الحال، يتحوَّل ما يظهر أنه شأن حربي أو قضائي/سياسي—إعدام قائد التمرد على الدولة العباسية—إلى طقس للتضحية والانتقام.[٣٥] وفي هذا القسم من القصيدة:

---

[٣٤] الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣، ٢: ١٢٣٠–١٢٣١. [الطبعة العربية: ٩: ٥٢–٥٣–المترجم]. وانظر رواية أكثر اسهاباً للحادثة نفسها في المسعودي. **مروج الذهب** ٧: ١٢٧–١٣١.

[٣٥] انظر مناقشة رينيه جيرار للبدائي/المقدم للتضحية في مقابل المتحضر/القضائي في كتابه **العنف والمقدس**،
René Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977),
وخصوصاً الفصل ١، ص١٩. ويتناول جيرار (ص٢٢) الأخذ بالثأر متميزاً من التضحية. ومع ذلك، في الحقيقة، لا يتطلب الأخذ بالثأر قتل الضحية (القاتل) ''الحقيقي''. بل يختار ضحية من مقام مساوٍ–أي قِرْن– للمأخوذ بثأره. فهو في تقديري أنا شكل من أشكال التضحية. انظر مقالتي ''رثاء تأبط شرًّا'' و''الطقوس وعناصر التضحية في شعر الأخذ بالثأر'' في مواضع مختلفة.

٧٦. لاقى الحِمامَ بسُرَّ مَن راءَ الّتي شَهِدَت لِمَصرَعِهِ بِصِدقِ الفالِ

٧٧. قُطِعَت بِهِ أسبابُهُ لَمّا رَمى بالطَّرفِ بَينَ الفيلِ وَالفَيّالِ

٧٨. أهدى لِمَتنِ الجِذعِ مَتنَيهِ كَذا مَن عافَ مَتنَ الأسمَرِ العَسّالِ

٧٩. لا كَعبَ أسفَلُ مَوضِعاً مِن كَعبِهِ مَعَ أنَّهُ عَن كُلِّ كَعبٍ عالِ

٨٠. سامٍ كَأنَّ العِزَّ يَجذِبُ ضَبعَهُ وَسُمُوُّهُ مِن ذِلَّةٍ وَسَفالِ

٨١. مُتَفَرِّغٌ أبَداً وَلَيسَ بِفارِغٍ مَن لا سَبيلَ لَهُ إلى الأشغالِ

يعبر الشاعر عن شماتة المسلمين من خلال التورية الساخرة التي يقع عليها في مصير بابك المخيف. فابتهاجاً بمشهد موته، فإن مدينة سُرَّ مَنْ رأى، أو سامراء، تشهد على حقيقة اسمها، أي شهد اسمها بأنْ يُسَرَّ من رآها، لأن المسلمين سُرُّوا بها، على حد تعبير التبريزي في شرح البيت. وتجمع الكلمات مرة أخرى بين معناها الحرفي والمجازي في البيت ٧٧ حيث تصبح عبارة ''قُطِعَتْ أسبابه'' (أو قطع الله به الأسباب)، والتي تعني مجازيًا ''لقي حتفه،'' وصفاً حرفيًا لطريقة إعدام بابك الذي قُطِّعَت يداه ورجلاه. أما المفارقة المضمَّنة في البيت ٧٨ فتعتمد، أيضاً، على التداخل بين المعاني المختلفة للكلمة. فهنا يستخدم الشاعر التجنيس ليظهر مدى السخرية من بابك الذي أسلم ''مَتْنَيْه'' (جانبي ظهره) إلى ''متن''الرمح الذي عاف (أن يُقْتَل به) فانتهى أمره إلى أن يمتطي ''متن'' جذع شجرة وليس متن/ظهر ناقة. وهكذا شقَّ المنشقُّ بابك طريقه في ''رحيل'' أخير. ومرة أخرى فإن اللعب اللفظي هو أساس السخرية في البيت ٧٩ الذي يعتمد فيه الشاعر على معنيين لكلمة ''كعب''—عقب ومجد—كي يخلق تجنيساً وطباقاً في الوقت نفسه ليقابل بين علو كعبه المادي وبين سقوطه الأخلاقي والروحي. والرأي نفسه معبَّر عنه في البيت ٨١ الذي يعود بنا إلى البيت ٨: P. 184

٨. خُرُقٌ مِنَ الأيّامِ مَدَّ بِضَبعِهِ صُعُداً وَأعطاهُ بِغَيرِ سُؤالِ

حيث ساعد تغيُّر الزمان وانقلابُه على التنويه ببابك ''مدَّ بضبعه'' (حرفيًا: وسط العضد بلحمه، ومجازيًا: الكنف، ''كنا في ضبع فلان'' أي كنفه/حمايته (انظر البيت

٨٠ حيث الفكرة نفسها وتكرار مفردة ''ضبع'')، أي رفعه إلى مكانة عالية؛ في حين اتضح في البيت ٨١ أن العلو الوحيد الذي وصل إليه بابك في النهاية هو الصلب وتعليق جثمانه أمام العامة. في هذا البيت الأخير يعلن أبو تمام أن بابك المنشق قد سُرِّحَ/فرغ/أُفْرِغَ من أشغاله، لكن هذا التفرغ هو من قبيل ''التقاعد الإجباري،'' وليس من قبيل فراغ الشيخوخة المنعَّمة.

يدعو الشاعر في البيت ٨٢ بالسلامة وطول العمر للخليفة في بداية القسم الأخير من القصيدة:

٨٢. فَاسلَم أَميرَ المُؤمِنينَ لِأُمَّةٍ ... أَبدَلتَها الإِمراعَ بِالإِمحالِ
٨٣. أَمسى بِكَ الإِسلامُ بَدراً بَعدَ ما ... مُحِقَت بَشاشَتُهُ مُحاقَ هِلالِ
٨٤. أَكمَلتَ مِنهُ بَعدَ نَقصٍ كُلَّ ما ... نَقَصَتهُ أَيدي الكُفرِ بَعدَ كَمالِ
٨٥. أَلبَستَهُ أَيّامَكَ الغُرَّ الَّتي ... أَيّامُ غَيرِكَ عِندَهُنَّ لَيالي
٨٦. وَعَزائِماً في الرَوعِ مُعتَصِمِيَّةً ... مَيمونَةَ الإِدبارِ وَالإِقبالِ
٨٧. فَتَعَمُّقُ الوُزَراءِ يَطفو فَوقَها ... طَفوَ القَذى وَتَعَقُّبُ العُذّالِ
٨٨. وَالسَيفُ ما لَم يُلفَ فيهِ صَيقَلٌ ... مِن طَبعِهِ لَم يَنتَفِع بِصِقالِ

مِمَّا ينهي بشكل مفاجئ وصف إعدام بابك، ومن ثم يختم السرد التاريخي والتضحية، ويعود إلى إطار القصيدة الكلاسيكية. ويشير هذا الدعاء للخليفة إلى الانتقال إلى القسم الطقوسي الثالث، التطهر وإعادة التجمع، ومن ثم يعود إلى الاستعارات النمطية للمديح: فالخليفة قد أعاد الخصب إلى أمة ماحلة في البيت ٨٢. وفي البيت ٨٣ يجمع الشاعر بين صورة الخصوبة الجنسية/العقم وصورة النور/الظلام ليقارن بين الإسلام وقد مَحق الكفر بشاشته وبين البدر الذي تراجع نوره حتى صار مجرد هلال ناحل صار إلى محاق، حتى أعاده الخليفة إلى بدر تمام. إن هذا النصر للنور على الظلام يربط مرة أخرى بين الإسلام ودورات الطبيعة التي قدَّرها الله. وفي البيت ٨٤ يعبر الشاعر عن الفكرة نفسها بعبارات أكثر تجريدية من خلال التوازن المتقاطع الرشيق للكمال–النقص: النقص–الكمال الذي تتوازى فيه الدورة الطبيعية لاكتمال البدر وإمحاقه. ومن ثم يمتد

الشاعر بصورة المديح البلاطي المتعلقة بإسباغ ثوب الشرف، وذلك ليصور الخليفة وهو يسبغ على الإسلام ثوب أيامه الغرّاء في البيت ٨٥ وثوب عزائمه الميمونة في إقبالها وإدبارها. ويقع الذكر الوحيد لاسم الممدوح في هذا البيت قبل الأخير حيث يستخدمه الشاعر في صيغة النسبة ليقلب الوصف المعتاد للممدوح بأن لديه عزيمة إلى وصف العزيمة نفسها بأنها "معتصمية"—وكأن العزيمة نفسها تشتد بانتسابها بهذه النسبة في البيت ٨٦. وفي هذا السياق للصورة الشعرية النمطية للخليفة بوصفه مستعيداً للحياة والوفرة والخصوبة فإن الصورة الشعرية الدينية لأمير المؤمنين بوصفه خليفة معًين تعييناً إلهيًا ليقود الإسلام إلى نصره النهائي على الكفر، فإن ذكر "العذال" و"الوزراء المتعمقين" يوحي بالتنافر في البلاط الأمر الذي يتطلب ردًا وحلاً. والشاعر يؤكد أن انتقادات العذال وذوي الشفقة من الأقرباء والوزراء انتقادات لا عمق فيها ولا معنى لها وغير مجدية، مثلها مثل القذى[٣٦] الذي يطفو فوق بركة مياه في البيت ٨٧. إن الحل، ودفاع الشاعر النهائي عن الخليفة، يأتي في البيت الأخير من القصيدة، حيث يستخدم الشاعر السيف استعارةً للخليفة—بمعنى السلاح الذي تنفذ من خلاله المشيئة الإلهية—حتى يعلن أن ذلك السيف لا يمكن له أن يصل إلى كامل فعاليته، إلا إذا كان صقاله من نفس الطبيعة الرفيعة. وهذه الاستعارة متعددة المعاني: فهي تشير أولاً إلى أن الوزراء والمنتقدين في البيت قبل الأخير لا يصدقون الخليفة النصيحة، وأنه يصنع خيراً إذا استبدل بهم آخرين؛ وفي الوقت نفسه، تشير الاستعارة نفسها، من خلال موقعها في البيت الختامي لقصيدة مديح، إلى أن "الصقال" الأَوْلَى للخليفة وسيفه (أي من نفس الطبيعة) هو الشاعر نفسه، أي أبو تمام. وعلاوة على هذا، ففي صورة سيف الإسلام الأخيرة نجد أن المنطلقين الأساسيين للصورة في القصيدة يجتمعان

P. 185

---

[٣٦] [جاء في اللسان "قذي": "القَذى جمع قَذاة، وهو ما يقع في العين والماء والشراب من تراب أو تبن أو وسخ أو غير ذلك، أراد [من حديث نبوي: ... وجماعة على أقذاء] أن اجتماعهم يكون على فساد من قلوبهم فشبهه بقذى العين والماء والشراب. قال أبو عبيد: هذا مثل، يقول اجتماع على فساد في القلوب شُبِّه بأقذاءِ العين—المترجم].

معاً—الفتح الحربي والفتح الجنسي والخصوبة، بما أن صورة السيف توحي كذلك بمغزى قضيبي.

وهكذا فإن غزوة الأفشين على بابك، وهروب بابك وأسره وإعدامه مؤولة هنا ضمن إطار ثقافي واسع. وفي حين أن الطبري، المؤرخ، يورد أمامنا سلسلة من الأحداث غير المترابطة فيما بينها ترابطا سببيًّا ولا تكوِّن فيما بينها جزءاً من نمط أكبر، إلا أن هذه الأحداث السياسية والحربية للدولة العباسية بالنسبة إلى أبي تمام، الشاعر، ليس لها دلالة في ذاتها ولا تقوم بذاتها بل هي بالأحرى انعكاسات لحقيقة أكبر، وأجزاء من نظام كوني محيط بكل شيء. وهذا ما يعبر عنه الشاعر في مستويات متعددة: فهذه الأحداث على المستوى السياسي والديني المعاصر تمثل خطوات تجاه النصر النهائي للإسلام على الكفر. وهذا، بالتالي، يعبر عنه في عبارات أكثر تقليدية وأكثر أدبية P. 186 ونمطية من قبيل انتصار الخصوبة على العقم من خلال صورة الخصوبة الحيوانية في "رحيل" البادية التقليدي في القصيدة – الناقة والحمر الوحشية – والدورات الطبيعية للقمر وفصول/مواسم السنة، واختلاف الليل والنهار. إن صورة الخصوبة الحيوانية في الرحيل سرعان ما تسلم نفسها إلى صورة أكثر عنفاً من صور المديح حيث الفتح الحربي معادل للفتح الجنسي، حتى أن قتل العدو يصبح، كما هي الحال مع سبي نسائه، نوعاً من الفعل الجنسي النمطي، أي فعلاً من أفعال التضحية أو فعلاً جنسيًّا طقوسيًّا ينتج عنه ولادة جديدة ووفرة للإسلام والخلافة العباسية. إن تكرار هذه الموضوعات في القسم الأخير من القصيدة، وخصوصاً صورة السيف في البيت الأخير تجمع وتعقد معاً خيوط الصورة التي بدت منسوجة بشكل عشوائي في نسيج القصيدة.

إنني أرى في هذه القصيدة، من وجهة نظر أدبية صرف، صدعاً ما يحول بينها وبين أن تكون إنجازاً شعريًّا أكبر، فعلى الرغم من أن الأحداث فيها تمضي حسب ترتيب وقوعها تاريخيًّا، تفتقد القصيدة أحياناً إلى التماسك والزخم الشعري حتى توشك أن تكون غير مفهومة بدون معلومات مفصَّلة عن الأحداث التاريخية التي تُعْنَى بتناولها. ومهما يكن من أمر، فإن القارئ المعاصر لمثل هذه القصيدة من الشعر العربي القديم يمكن أن يتخيل أنه في وقت إنشاء/إنشادها، عندما كانت الأحداث لا تزال

ساخنة وأسماء قواد المعارك على كل لسان، فلا بد أن تأثيرها كان حيويًّا ومثيراً للتوقع فيما كان الخليفة وحاشية بلاطه ينتظرون توريات أبي تمام وتلاعبه بالألفاظ في سياق كل معركة ترد أخبارها إليهم. وعلى أي حال، فإن هذه القصيدة، من منظور الإبداع الأدبي وتطور أسلوب أبي تمام الشعري، ذات قيمة كبرى. لقد تجاوز الشاعر فيها البنية السطحية للقصيدة الكلاسيكية واعتمد بدلاً من ذلك على البنية العميقة للنموذج الأصلي لطقس التضحية مدمجاً إياه مع السرد التاريخي للأحداث كي يصنع القصيدة. إن طريقة التعامل مع الموضوعات والمعاني التقليدية تجاوزت مجرد التبادل في مواضع الصور الشعرية المفردة إلى التبادل في مواضع أجزاء كاملة من القصيدة – وهو ما نجده في الأبيات ٥٣ إلى ٥٧ التي تستدعي النسيب بقوة – وإلى التفاعل بين المعاني المنقولة عن مواضعها مع بيئتها الجديدة واستيعابها فيها كذلك. لقد أرْسَتْ هذه التجربة الشعرية الجسورة في إبداع "قصيدة تاريخية" الأساسَ لأنضج قصائد أبي تمام وأشهرها.

قصيدة مدينة بابك في يد الردى

١. آلَت أُمورُ الشِركِ شَرَّ مَآلِ ... وَأَقَرَّ بَعدَ تَخَمُّطٍ وَصِيالِ
٢. غَضِبَ الخَليفَةُ لِلخِلافَةِ غَضبَةً ... رَخُصَت لَها المُهَجاتُ وَهيَ غَوالي
٣. لَمّا انتَضى جَهلَ السُيوفِ لِبابَكٍ ... أَغمَدنَ عَنهُ جَهالَةَ الجُهّالِ
٤. فَلِأَذرَبيجانَ اِختِيالٌ بَعدَما ... كانَت مُعَرَّسَ عِبرَةٍ وَنَكالِ
٥. سَمُجَت وَنَبَّهَنا عَلى اِستِسماجِها ... ما حَولَها مِن نَضرَةٍ وَجَمالِ
٦. وَكَذاكَ لَم تُفرِط كَآبَةُ عاطِلٍ ... حَتّى يُجاوِرَها الزَمانُ بِحالي
٧. أَطلَقتَها مِن كَيدِهِ وَكَأَنَّما ... كانَت بِهِ مَعقولَةً بِعِقالِ
٨. خَرُقٌ مِنَ الأَيّامِ مَدَّ بِضَبعِهِ ... صُعُداً وَأَعطاهُ بِغَيرِ سُؤالِ
٩. خافَ العَزيزُ بِهِ الذَليلَ وَغودِرَت ... نَبَعاتُ نَجدٍ سُجَّداً لِلضالِ
١٠. قَد أُترِعَت مِنهُ الجَوانِحُ رَهبَةً ... بَطَلَت لَدَيها سَورَةُ الأَبطالِ
١١. لَو لَم يُزاحِفهُم لَزاحَفَهُم لَهُ ... ما في صُدورِهِمُ مِنَ الأَوجالِ
١٢. بَحرٌ مِنَ المَكروهِ عَبَّ عُبابُهُ ... وَلَقَد بَدا وَشَلاً مِنَ الأَوشالِ
١٣. جَفَّت بِهِ النِعَمُ النَواعِمُ وَانثَنَت ... سُرُجُ الهُدى فيهِ بِغَيرِ ذُبالِ
١٤. وأباح نصل السيف كلَّ مُرَشَّحٍ ... لَمْ يَحْمَرِرْ دَمُهُ من الأطفال[٣٧]
١٥. ما حَلَّ في الدُنيا فُواقَ بَكِيَّةٍ ... حَتّى دَعاهُ السَيفُ بِالتَرحالِ
١٦. رُعباً أَراهُ أَنَّهُ لَم يَقتُلِ الآ ... سادَ مَن أَبقى عَلى الأَشبالِ

---

[٣٧] طبقاً لشرح التبريزي فإن عبارة ''لم يحمرر دمه'' تشير إلى الطفولة، أي كل صبي في المهد (برواية 'ممهد' بدلاً من 'مرشح' كما في المرزوقي)، لم يتغير دمه من الصفرة إلى الحمرة (**ديوان أبي تمام** ٣: ١٣٣)—وربما يأتي هذا الاعتقاد في أن دم الأطفال يكون في البداية أصفر من الحدوث الشائع لليرقان، ''صفرة حديثي الولادة.'' لكن في هذا السياق يلعب الشاعر كذلك على اسم آخر للخرمية، ''المحمِّرة'' (أصحاب الشارات الحمراء). انظر إدوراد ج. بروان، **التاريخ الأدبي لفارس**:
Edward G. Browne, *A Literary History of Persia,* 4 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1956) 1:311, 328-29.

١٧. لَو عايَنَ الدَجّالُ بَعضَ فَعالِهِ — لَانهَلَّ دَمعُ الأَعوَرِ الدَجّالِ

١٨. أَعطى أَميرُ المُؤمِنينَ سُيوفَهُ — فيهِ الرِضا وَحُكومَةَ المُقتالِ

١٩. مُستَيقِناً أَن سَوفَ يَمحوَ قَتلُهُ — ما كانَ مِن سَهوٍ وَمِن إِغفالِ

٢٠. مِثلُ الصَلاةِ إِذا أُقيمَت أَصلَحَت — ما قَبلَها مِن سائِرِ الأَعمالِ

٢١. فَرَماهُ بِالأَفشينِ بِالنَجمِ الَّذي — صَدَعَ الدُجى صَدعَ الرِداءِ البالي

٢٢. لاقاهُ بِالكاوي العَنيفِ بِدائِهِ — لَمّا رَآهُ لَم يُفِق بِالطالي

٢٣. يا يَومَ أَرشَقَ كُنتَ رَشقَ مَنِيَّةٍ — لِلخُرَّمِيَّةِ صائِبِ الآجالِ

٢٤. أسرى بنو الإسلام فيه وأدلجوا — بقلوبِ أُسْدٍ في صدورِ رجالِ

٢٥. قَد شَمَّروا عَن سوقِهِم في ساعَةٍ — أَمَرَت إِزارَ الحَربِ بِالإِسبالِ

٢٦. وَكَذاكَ ما تَنجَرُّ أَذيالُ الوَغى — إِلّا غَداةَ تَشَمُّرِ الأَذيالِ

٢٧. لَمّا رَآهُم بابَكٌ دونَ المُنى — هَجَرَ الغَوايَةَ بَعدَ طولِ وِصالِ

٢٨. تَخِذَ الفِرارَ أَخاً وَأَيقَنَ أَنَّهُ — صِرِّيُّ عَزمٍ مِن أَبي سَمّالِ

٢٩. قَد كانَ حُزنُ الخَطبِ في أَحزانِهِ — فَدَعاهُ داعي الحَينِ لِلإِسهالِ

٣٠. لَبِسَت لَهُ خُدَعُ الحُروبِ زَخارِفاً — فَرَّقنَ بَينَ الهَضبِ وَالأَوعالِ

٣٠. لَبِسَت لَهُ خُدَعُ الحُروبِ زَخارِفاً — فَرَّقنَ بَينَ الهَضبِ وَالأَوعالِ

٣١. وَوَرَدنَ موقاناً عَلَيهِ شَوازِباً — شُعثاً بِشُعثٍ كَالقَطا الأَرسالِ

٣٢. يَحمِلنَ كُلَّ مُدَجَّجٍ سُمرُ القَنا — بِإِهابِهِ أَولى مِنَ السِربالِ

٣٣. خَلَطَ الشَجاعَةَ بِالحَياءِ فَأَصبَحا — كَالحُسنِ شيبَ لِمُغرَمٍ بِدَلالِ

٣٤. فَنَجا وَلَوْ يَثْقَفْنَهُ لَتَرَكْنَهُ — بِالقاعِ غَيرَ مُوَصَّلِ الأَوصالِ

٣٥. وَانصاعَ عَن موقانَ وَهيَ لِجُندِهِ — وَلَهُ أَبٌ بَرٌّ وَأُمٌّ عِيالِ

٣٦. كَم أَرضَعَتهُ الرِسلَ لَو أَنَّ القَنا — تَرَكَ الرِضاعَ لَهُ بِغَيرِ فِصالِ

٣٧. هَيهاتَ رُوِّعَ روعُهُ بِفَوارِسٍ — في الحَربِ لا كُشُفٍ وَلا أَميالِ

٣٨. جعلوا القنا الدرجاتِ للكذجات ذا — تِ الغِيلِ والحرجاتِ والأدحالِ

٣٩. فأُولاكَ هُم قَد أَصبَحوا وَشُروبُهُم   يَتَنادَمونَ كُؤوسَ سوءِ الحالِ
٤٠. ما طالَ بَغيٌ قَطُّ إلّا غادَرَت   غُلَواؤُهُ الأَعمارَ غَيرَ طِوالِ
٤١. وَبِهَضبَتَي أَبرَشتَويمَ وَدَروَذٍ   لَقِحَتْ لِقاحَ النَصرِ بَعدَ حِيالِ
٤٢. يَومٌ أَضاءَ بِهِ الزَمانُ وَفُتِّحَت   فيهِ الأَسِنَّةُ زَهرَةَ الآمالِ
٤٣. لَولا الظَلامُ وَقُلَّةٌ عَلِقوا بِها   باتَت رِقابُهُمُ بِغَيرِ قِلالِ
٤٤. فَلْيَشكُروا جُنحَ الظَلامِ وَدَروَذاً   فَهُمُ لِدَروَذَ وَالظَلامِ مَوالي
٤٥. وَسَرَوا بِقارِعَةِ البَياتِ فَزُحزِحوا   بِقِراعِ لا صَلِفٍ وَلا مُختالِ
٤٦. مَهَرَ البَياتَ الصَبرَ في مُتَعَطِّفٍ   الصَبرُ والٍ فيهِ فَوقَ الوالي
٤٧. ما كانَ ذاكَ الهَولُ أَجمَعُ عِندَهُ   مَعَ عَزمِهِ إلّا طُروقَ خَيالِ
٤٨. وَعَشِيَّةُ التَلِّ الَّذي نَعَشَ الهُدى   أُصُلٌ لَها فَخمٌ مِنَ الآصالِ
٤٩. نَزَلَت مَلائِكَةُ السَماءِ عَلَيهِمُ   لَمّا تَداعى المُسلِمونَ نَزالِ
٥٠. لَم يُكسَ شَخصٌ فَيئَهُ حَتّى رَمى   وَقتُ الزَوالِ نَعيمَهُم بِزَوالِ
٥١. بَرَزَت بِهِم هَفَواتُ عِلجِهِمُ وَقَد   يُردي الجِمالَ تَعَسُّفُ الجَمّالِ
٥٢. فَكَأَنَّما إحتالَت عَلَيهِ نَفسُهُ   إذ لَم تَنَلهُ حيلَةُ المُحتالِ
٥٣. فَالبَذُّ أَغبَرُ دارِسُ الأَطلالِ   لِيَدِ الرَدى أُكُلٌ مِنَ الآكالِ
٥٤. أَلوَت بِهِ يَومَ الخَميسِ كَتائِبٌ   أَرسَلنَهُ مَثَلاً مِنَ الأَمثالِ
٥٥. مَحوٌ مِنَ البيضِ الرِقاقِ أَصابَهُ   فَعَفاهُ لا مَحوٌ مِنَ الأَحوالِ
٥٦. ريحانِ مِن صَبرٍ وَنَصرٍ أَبلَيا   رَبعَيهِ لا ريحا صَباً وَشَمالِ
٥٧. لَفَحَت سَمومُ المَشرَفِيَّةِ وَسطَهُ   وَهَجاً وَكُنَّ سَوابِغَ الأَظلالِ
٥٨. كَم صارِمٍ عَضبٍ أَنافَ عَلى فَتىً   مِنهُم لِأَعباءِ الوَغى حَمّالِ
٥٩. سَبَقَ المَشيبَ إِلَيهِ حَتّى اِبتَزَّهُ   وَطَنُ النُهى مِن مَفرِقٍ وَقَذالِ
٦٠. كُرّامَةٍ وَسطَ المَنِيَّةِ وَحدَها   لُوّامَةِ الأَعمامِ وَالأَخوالِ
٦١. قاسى حَياةَ الكَلبِ إلّا أَنَّهُ   قَد ماتَ صَبراً مَيتَةَ الرِئبالِ

٦٢. أبنـا بكـلِّ خريـدةٍ قـد أنجـزت فيهـا عِـداتُ الـدَهرِ بَعـدَ مِطـال
٦٣. خاضَت مَحاسِنَها مَخاوفُ غادَرَت مـاءَ الصَـبا وَالحُسـنِ غَـيرَ زُلال
٦٤. أُعجِلـنَ عَـن شَـدِّ الإزارِ وَرُبَّمـا عُـوِّدنَ أن يَمشِـينَ غَـيرَ عِجـال
٦٥. مسـتردفات فـوق جـرد أوقـرت أكفالهـا مـن رجـح الأكفـال
٦٦. بُـدِّلنَ طـولَ إذالَـةٍ بِصِـيانَةٍ وَكُسـورَ خـيمٍ مِـن كُسـورِ حِجـال
٦٧. وَنَجا اِبنُ خائِنَةِ البُعولَـةِ لَـو نَجا بِمُهَفهَـفِ الكَشـحَينِ وَالآطـال
٦٨. خَلّـى الأَحِبَّـةَ سـالِماً لا ناسِـياً عُـذرُ النَسِـيِّ خِـلافُ عُـذرِ السـالي
٦٩. هَتَكَـت عَجاجَتَـهُ القَنـا عَـن وامِـقٍ أهـدى الطِعـانُ لَـهُ خَليقَـةَ قـال
٧٠. إنَّ الرِمـاحَ إذا غُرِسـنَ بِمَشـهَدٍ فَجَنـى العَـوالي في ذُراهُ مَعـال
٧١. لَمّـا قَضـى رَمَضـانُ مِنـهُ قَضـاءَهُ شـالَت بِـهِ الأَيّـامُ في شَـوّال
٧٢. مـا زالَ مَغلـولَ العَزيمَـةِ سـادِراً حَتّـى غَـدا في القَيـدِ وَالأَغـلال
٧٣. مُستَسـبِلاً لِلبَـأسِ طَوقـاً مِـن دَمٍ لَمّـا اِسـتَبانَ فَظاظَـةَ الخَلخـال
٧٤. ما نيلَ حَتّى طارَ مِن خَوفِ الرَدى كُـلَّ المَطـارِ وَجـالَ كُـلَّ مَجـال
٧٥. وَالنَحـرُ أَصلَحُ لِلشَـرودِ وَمـا شَـفى مِنـهُ كَنَحـرٍ بَعـدَ طـولِ كَـلال
٧٦. لاقـى الحِمـامَ بِسُـرَّ مَـن راءَ الَّـتي شَـهِدَت لِمَصـرَعِهِ بِصِـدقِ الفـال
٧٧. قُطِعَـت بِـهِ أَسـبابُهُ لَمّـا رَمـى بـالطَرفِ بَـينَ الفيـلِ وَالفَيّـال
٧٨. أهـدى لِمَـتنِ الجِـذعِ مَتنَيـهِ كَـذا مَـن عـافَ مَـتنَ الأَسمَـرِ العَسّـال
٧٩. لا كَعـبَ أَسـفَلُ مَوضِـعاً مِـن كَعبِـه مَـعَ أَنَّـهُ عَـن كُـلِّ كَعـبٍ عـال
٨٠. سـامٍ كَـأَنَّ العِـزَّ يَجـذِبُ ضَـبعَهُ وَسُـمُوُّهُ مِـن ذِلَّـةٍ وَسَـفال
٨١. مُتَفَـرِّغٌ أَبَـداً وَلَـيسَ بِفـارِغٍ مَـن لا سَـبيلَ لَـهُ إلى الأَشـغال
٨٢. فَاِسـلَم أَمـيرَ المُـؤمِنينَ لِأُمَّـةٍ أَبـدَلتَها الإمـراعَ بالإمحـال
٨٣. أمسـى بِـكَ الإِسـلامُ بَـدراً بَعـدَ مـا مُحِقَـت بَشاشَـتُهُ مُحـاقَ هِـلال
٨٤. أكمَلـتَ مِنـهُ بَعـدَ نَقـصٍ كُـلَّ مـا نَقَصَـتهُ أَيـدي الكُفـرِ بَعـدَ كَمـال

٨٥. ألبستَهُ أيّامَكَ الغُرَّ الّتي ... أيّامُ غيرِكَ عِندَهُنَّ ليالي

٨٦. وَعَزائِماً في الرَوعِ مُعتَصِمِيَّةً ... مَيمونَةَ الإدبارِ وَالإقبالِ

٨٧. فَتَعَمَّقَ الوُزَراءِ يَطفو فَوقَها ... طَفوَ القَذى وَتَعَقُّبُ العُذّالِ

٨٨. وَالسَيفُ ما لَم يُلفَ فيهِ صَيقَلٌ ... مِن طَبعِهِ لَم يَنتَفِع بِصِقالِ

الفصل الثامن

''بِكْرٌ فَمَا افْتَرَعَتْها كَفُّ حادِثَةٍ''

قصيدة مدح للخليفة المعتصم بمناسبة فتح عمورية

''ولكم في القِصاص حياة.''

[القرآن ٢: ١٧٩]

P. 197 إنّ ''السيفَ'' الذي تُفْتَتَحُ به قصيدةُ أبي تمام في مدح المعتصم بمناسبة فتح مدينة عمورية الرومية سنة ٢٢٣ للهجرة:

١. السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ[١]

هو نفسُهُ شَعارُ الغزو، حربيًا كان أم جنسيًا، الذي اخْتُتِمَتْ به القصيدة السابقة (رقم ١٣٠).[٢] وكما سوف نرى، فإن هذا الموتيف النمطي الذي استخدمه الشاعر بصورة تجريبية في القصيدة السابقة مُطَوَّرٌ في القصيدة الراهنة حتى ليصبح الاستعارة الجوهرية التي تقوم القصيدة عليها ويُوصَف الحدثُ التاريخي من خلالها. في هذه القصيدة الأشهر في ديوان أبي تمام، نجد الشاعر الناضج في أَوْجِ مراحله الشعرية التي يُجيدُ فيها استخدام التكنيكات المبدِعة التي تعرّفنا عليها في قصائده المناقشة في الفصول الثلاثة السابقة. فالعناصر الأدبية والتاريخية مستوعَبة هنا استيعاباً كاملاً في قصيدة محبوكة ومتماسكة بنيويًا وموضوعاتيًا. وقد تغلّبَ فيها الشاعر على الجوانب الْمُرْبِكة التي

---

[١] القصيدة رقم ٣، ديوان أبي تمام ١: ٤٠–٤٧. يمكن للقارئ أن يعود القارئ إلى ترجمة [إنجليزية أخرى لقصيدة أبي تمام بقلم أربري في كتابه عن الشعر العربي،

A. J. Arberry, *Arabic Poetry: A Primer for Students* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), 51-62.

[٢] كانت الوظيفة الدلالية والبنيوية للبلاغة في هذه القصيدة موضوع عدة دراسات سابقة: حموري ''ملاحظات حول الجناس في أسلوب أبي تمام،'' ٨٣–٩٠ وكذلك في كتابه بعنوان عن **فن الأدب العربي في العصور الوسطى**، ١٢٥–١٣٤—عن الجناس في المقام الأول؛ ويضيف م. م. بدوي كذلك مناقشة عن دور الطباق في الصورة النسيبية المكوِّنة لهذه القصيدة في مقالته ''قصيدة أبي تمام عن عمورية،'' ٤٣–٥٦. وثمة مناقشة سابقة لهذه القصيدة في س. ستيتكيفيتش، ''الشاعر العباسي يفسِّر التاريخ: ثلاث قصائد لأبي تمام،''

Suzanne Pinckney Stetkevych, ''The 'Abbāsid Poet Interprets History: Three Qaṣīdahs by Abū Tammām,'' *Journal of Arabic Literature* 10 (1979), 60-64.

رأيناها في قصيدته عن بابك (رقم ١٣٠) أو لِنَقُلْ إنه تجنَّبها. فأولاً، نجد أن الخليفة المعتصم نفسه قد شارك في غزوة عمورية، حيث إن الفصل بين الممدوح، المعتصم، والفاعل الأساسي في الحدث التاريخي، الأفشين، وهو ما عَقَّدَ القصيدة رقم ١٣٠، غير موجود في القصيدة الراهنة، لأن الخليفة هو الفاعل الرئيس والممدوح معاً.[3] وثانياً، في حين أن السرد التاريخي، في القصيدة السابقة، تؤطِّره أجزاء المديح الروتينية، كان يُهَيْمِنُ على البنية الشعرية، بحيث كانت الاعتبارات التاريخية، في مقابل الاعتبارات الشعرية، هي التي تقرِّر إلى حدٍّ بعيد نظامَ القصيدة، فإن الشاعر في القصيدة الراهنة، على الرغم من تكرار تَخَلِّيهِ عن الإطار الموضوعاتي التقليدي للنسيب–الرحيل–المديح، يستثمرُ عناصرَ هذا الإطار ضمنَ شكلٍ شعري جديد مُسْتَخْرَج من بنية طقس الأخذ بالثأر.

إن ملخصاً للروايات التاريخية عن غزوة عمورية سوف يشرح لنا اختيار أبي تمام للاستعارة المهيمنة في القصيدة—المفهوم القبلي الجاهلي للثأر بنموذجه النمطي عن التضحية،[4] واستخدامه الموتيفات الشعرية الوصفية التقليدية—ومن ثم يفسِّر لنا التجسيد الأنثوي للمدينة والصورة الشعرية الذكورية للجيوش الغازية. P. 198

في سنة ٢٢٣ شجَّع بابكُ الخرمي، الذي وجد نفسَه في شدائدَ مخيفة وتَطلَّعَ إلى إلْهَاءِ بعض جيوش الخليفة بعيداً عنه، الإمبراطورَ الرومي توفلس Theophilus [=تيوفيل] على القيام بغزو الأراضي العباسية. وقد تقدَّم توفلس بجيش قوامه مئة ألف جندي، طبقاً للطبري، ومن بينهم عدد من المحمِّرة، المعروفين بالخُرَّمِيَّة، الأتباع

[3] [انظر الهامش ٨ للمترجم في الفصل السابع أعلاه—المترجم].

[4] انظر س. ستيتكيفيتش، ''رثاء تأبط شرا،'' و''الطقوس وعناصر التضحية في شعر الأخذ بالثأر،'' في مواضع مختلفة.

السابقين لبابك، يقودهم حينئذٍ بارسيس Bārsīs.[٥] ونص الطبري التالي يصف المناوشات العدائية التي ارتكبت ضد الأمة الإسلامية:

وفي هذه السنة أوقع توفيل بن ميخائيل صاحب الروم بأهل زبطرة فأسرهم وخرَّب بلدهم ومضى من فوره إلى ملطية فأغار على أهلها وعلى أهل حصون من حصون المسلمين إلى غير ذلك وسبا من المسلمات فيما قيل أكثر من ألف امرأة ومثَّل بمن صار في يده من المسلمين وسمل أعينهم وقطع آذانهم وآنافهم.[٦]

أما عن قرار المعتصم بأن يرد على تلك المناوشات، فيذكر الطبري:

فلما ظفر المعتصم ببابك قال: ‘‘أي بلاد الروم أمنع وأحصن؟’’ فقيل: ‘‘عمورية لم يعرض لها أحد من المسلمين منذ كان الإسلام، وهي عين النصرانية وبُنْكها وهي أشرف عندهم من القسطنطينية.’’[٧]

لقد كانت مدينة عمورية حقًّا هدفاً مناسباً للانتقام، وذلك أنها كانت مقرًّا لبعض ملوك الروم.[٨]

بعد أن غَزَتْ جيوشُ الخليفة أنقرة ودَمَّرَتْها، حاصرت عمورية. وبعد ثلاثة أيام من المناوشات العنيفة التي قُتِلَ فيها الآلاف من الفريقين، سُلِّمَت المدينة، كما يذكر الطبري، إلى المسلمين غدراً.[٩] فقد أخبر أحد المسلمين الذين كانوا يقيمون في المدينة جيوش الخليفة بموضع في سورها وقد تآكل وضعف بسبب السيول ولم يُصْلَحْ بشكل P. 199

---

[٥] إن أكمل رواية لغزوة عمورية هي تلك التي ترد لدى الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**. ٣، ٢: ١٢٣٤–١٢٥٥. [الطبعة العربية: ٩: ٥٤–٦٩–المترجم]. ولتناول أشمل عن الغزوة من مصادر إغريقية وعربية انظر فازيليف في **الروم والعرب**، ١٣٧–١٧٧. [الطبعة العربية، ١٤١–١٧٠–المترجم].

[٦] الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣، ٢: ١٢٣٤. [الطبعة العربية: ٩: ٥٥–المترجم].

[٧] السابق، ٣، ٢: ١٢٣٦. [الطبعة العربية: ٩: ٥٧. والبُنْكُ: الأصلُ، وهو معرّب. يقال: هؤلاءِ قوم من بُنْكِ الأرض. قال ابن دريد: البنْكُ من هذا الطِيبِ عربيٌّ. وتَبَنَّكوا في موضع كذا، أي أقاموا به. انظر **الصحاح** (بنك)–المترجم].

[٨] فازيليف، **الروم والعرب**، ١٤٣. [الطبعة العربية، ١٤٤–المترجم].

[٩] [في المصادر العربية والأجنبية كلام كثير عن فتح عمورية غدراً سواء من قبل بعض العرب أو بعض الروم، وقد تناقشت والمؤلفة حول بعض عباراتها في أول هذا الفصل وآخره عن هذه المسألة واتفقنا على إعادة صياغة هذه العبارات بما يتماشى والقصد الحقيقي للمؤلفة–المترجم].

مناسب، بل إن أهل المدينة تسرَّعوا في رَأْبِ الصَّدْع. فوَجَّه المعتصم مجانيقه إلى تلك البقعة وصنع ثغرة في السور. وقد حاول الروم أن يسدوا الثغرة بجذوع من الشجر، إلا أنها تحطَّمت من جَرَّاءِ قذائف المجانيق التي أصابتها. وبعد ثلاثة أيام أخرى من الحصار، ازدادت الثغرة اتساعاً ولحقت بالروم خسائر كثيرة، وقد سعى وَندوا Wandū، قائد ذلك الجزء من السور الذي كانت فيه الثغرة، إلى طلب العون من القواد الآخرين. وعندما رفضوا، قرَّر أن يخاطب المعتصم بنفسه، راجياً منه أن يرحم الأطفال في المدينة وعارضاً عليه أن يسلِّمه المدينة. وقد أمر الخليفة جنوده أن يكفوا عن المناوشات حتى عودته من المفاوضات، لكن في أثناء التفاوض مع القائد وندوا، قام المسلمون بالاستيلاء على المدينة.[١٠] وهكذا، على الرغم من القتال البطولي من كلا الطرفين، فإن الغدر، من أكثر من جهة، أدى أيضاً دوراً حاسماً، كما يبدو، في فتح المدينة: وشاية الرجل العربي المقيم في المدينة بمكان الثغرة في سورها؛ ورفض القواد الآخرين مد يد العون إلى وندو؛ ونكث الوعد من قبل جيش المعتصم، كما يذكر

---

[١٠] الطبري. **تاريخ الرسل والملوك**. ٣، ٢: ١٢٤٥–١٢٥٢ [الطبعة العربية: ٩: ٦٣–٦٩–المترجم]. وفازيليف، **الروم والعرب**، ١٦١–١٦٨. [الطبعة العربية. ١٤٩–١٥٠ وانظر هامش ١. ص١٥٠ حيث ينقل فازيليف عن الطبري روايته لقصة الغدر تلك. وحول الاستيلاء على المدينة غدراً جاء في الطبري (الطبعة العربية: ٩: ٦٧–٦٨):

> وكان رجل من المسلمين قد أسره أهل عمورية فتنصَّر وتزوَّج فيهم فحبس نفسه عند دخولهم الحصن فلما رأى أمير المؤمنين ظهر وصار إلى المسلمين وجاء إلى المعتصم وأعلمه أن موضعا من المدينة حمل الوادي عليه من مطر جاءهم شديد فحمل الماء عليه فوقع السور من ذلك الموضع فكتب ملك الروم إلى عامل عمورية أن يبني ذلك الموضع فتوانى في بنائه حتى كان خروج الملك من القسطنطينية إلى بعض المواضع فتخوَّف الوالي أن يمر الملك على تلك الناحية فيمرّ بالسور فلا يراه بُنِيَ فوجَّه خلف الصناع فبني وجه السور بالحجارة حجرا حجراً وصيَّر وراءه من جانب المدينة حشواً ثم عقد فوقه الشرف كما كان فوقف ذلك الرجلُ المعتصمَ على هذه الناحية التي وصف فأمر المعتصم فضرب مضربه في ذلك الموضع ونصب المجانيق على ذلك البناء فانفرج السور من ذلك الموضع فلما رأى أهل عمورية انفراج السور علقوا عليه الخشب الكبار كل واحد بلزق الأخرى فكان حجر المنجنيق إذا وقع على الخشب تكسر فعلقوا خشبا غيره وصيروا فوق الخشب البراذع ليترسوا السور فلما ألحت على ذلك الموضع انصدع السور–المترجم].

الطبري، أو خيانة وندوا (بودين)، كما يذكر ميخائيل السرياني—وبودين هو الذي سحب قواته من منطقة الثغرة وترك المسلمين يدخلون المدينة.[١١] ويصف ميخائيل السرياني سقوط المدينة وصفاً غاية في الوضوح والرشاقة:

> لدى رؤيته جودين [بودين] يعود إلى الخليفة، أدرك الأسقف أنه سيسلم إليه المدينة، فأخبر أهل المدينة بذلك، فاتجه بعضهم صوب الكنيسة وهتفوا: يا رب ارحم، وآخرون هتفوا وهم في بيوتهم، وغيرهم نزلوا إلى الآبار والجباب [الخنادق]، واحتضنت النساء أولادهن كالدجاجة كي لا يفارقوهن سواء إلى السيف أم إلى العبودية. وأخذت سيوف المسلمين تعبث فساداً وتكوِّم أكداساً أكداساً من الجثث. وبعد أن ارتوى سيفهم من الدم، صدر أمر بالتوقف عن القتل والشروع بإخراج الناس ونهب المدينة، ثم دخل الخليفة المدينة وانبهر لجمال الأبنية والشوارع، لكنه انزعج من نبأ بلغه، فأضرم فيها النار وأحرقها. وكانت تزخر بأديرة النساء، وسبيت أكثر من ألف راهبة إلى جانب اللواتي قتلن واللواتي أعطين للجنود الأتراك والماديين Maures لإذلالهن [وكانت المقولة التي تتردد:] المجد للأحكام [للأقدار] غير المدركة [(للرب!)]. لقد احترق جميع الذين كانوا مختبئين في البيوت وقلالي الكنائس.[١٢]

P. 200 هذه الغزوة إذن هي التي يتخذها أبو تمام أساساً لقصيدته، وهي غزوة تحقَّقَتْ على الرغم من نبوءات المنجمين الروم، كما يذكر التبريزي في الشرح:

> كان المنجمون قد حكموا أن المعتصم لا يفتح عمورية. وراسلته الروم بأنّا نجدُ في كتبنا أنه لا تُفتَح مدينتنا إلا في وقت إدراك التين والعنب، وبيننا وبين ذلك الوقت شهورٌ يمنعك المقام بها البرد والثلج، فأبى أن ينصرف وأكبَّ عليها ففتحها فأبطل ما قالوا.[١٣]

---

[١١] **تاريخ ميخائيل السرياني**، ٣: ٩٨-٩٩. [الطبعة العربية، ٦٦—المترجم].

[١٢] **السابق** ٣: ٩٩-١٠٠. [الطبعة العربية، ٦٦، وقارن بما رود عن الحادثة نفسها عند فازيليف، **العرب والروم** (الترجمة العربية)، ١٥٢ حيث ترد العبارات الأخيرة على النحو التالي: ''وذلك أن ميشيل السوري يروي أنه كانت بها أديرة رجال ونساء كثيرة حتى بلغ من أخذ من السبايا أكثر من ألف عذراء غير من قتل منهن. فقسمن على الموالي الترك والمغاربة وأسلمن إلى مهانتهن والمجد للحكمة المغيبة''—المترجم].

[١٣] **شرح ديوان أبي تمام للتبريزي** ١: ٤٠.

يحتفل الشاعر في الأبيات العشرة الأولى من القصيدة بهذا النصر الجسور والمبادرة الباسلة من قبل الخليفة على الرغم من تخرُّصات المنجمين. وعلاوة على هذا، يجب أن نقرأ هذا المقطع، وفي أذهاننا السياق الثقافي المعتزلي الذي قيلت فيه القصيدة، بوصفه تعليقاً على أكثر المعارك شراسةً بين المتكلمين، أي بين القَدَرِيَّة والجَبْرِيَّة، أصحاب القول بالاختيار والجبر على التوالي. فليس من غير المتوقع إذن، أن يكون أبو تمام من مؤيدي الاختيار، هذا المعتقد المبدئي لمذهب أهل العدل والتوحيد، أي المعتزلة.[١٤]

إن السيفَ–الفعلَ الحاسمَ– يقطع في الأمور أكثرَ مما تنبئ به كتب المنجمين، فإذا استُعْمِلَ فقد بَرئَ الأمرُ من الهزْل، لأنه يَفْصِلُ بين الحق والباطل حتى تَتَبَيَّنَهُ:

١. السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ — في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

وفي البيتين:

٢. بيضُ الصَفائِحِ لا سودُ الصَحائِفِ في — مُتونِهِنَّ جَلاءُ الشَكِّ وَالرِيَبِ

٣. وَالعِلمُ في شُهُبِ الأَرماحِ لامِعَةً — بَينَ الخَميسَينِ لا في السَبعَةِ الشُهُبِ

يستخدم الشاعر الجناس والطباق ليقابل بين شفرات السيوف اللامعة (بيض الصفائح) التي تنير وتوضح ما هو غير مؤكد وبين الشك الأسود لحبر صفحات كتب المنجمين (سود الصحائف)—وهكذا فإن نعت السيوف بـ ''البيض'' يمتد مجازيًا ليمثّل النور والوضوح والحق، في حين يمتد نعت الصحائف بـ ''السود'' ليمثل الظلام والشك والباطل. ومن ثم يصلُ الشاعرُ الطباقَ بتورية في كلمة ''متن'': وهو الجانب العريض من السيف أو النص من الكتاب. إن العلم ليقوم على الفعل القوي—كأنه في شهب/أسنة الرماح تلمع في ميدان الحرب، ولا يقوم على اللمعان المجرَّد للكواكب السبعة الفاقدة الحس في البيت ٣. وفي النهاية فإن أحاديث المنجمين الملفقة وكذبهم لا قيمة لها؛ ''أي ليست بقوية ولا ضعيفة، أي هي غير شيء، كما يقال: ما هو بخَلٍّ P. 201

[١٤] انظر نيبرج، ''المعتزلة.''

ولا خَمْر، أي هو كالمعدوم ليس عنده خير ولا شر،''[15] على حد تعبير التبريزي في الشرح، فهي ليست في مقام شجر النبع الذي تُصْنَعُ منه القسيّ لصلابته ولا في مقام شجر الغَرَب (الصفصاف) الذي يَنْبُتُ على الأنهار وليس له قوة (تُصْنَعُ منه الأقداحُ والمراهم العطرية.) وهذا يعني أن تلك الأحاديث لا تُغْنِي عن جوع ولا تُؤْمِنُ من خوف، إذا جاز التعبير:

٤. أَينَ الروايَةُ بَل أَينَ النُجومُ وَما   صاغوهُ مِن زُخرُفٍ فيها وَمِن كَذِبِ

٥. تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفَّقَةً   لَيسَت بِنَبعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ

ففي تجسيد مبدع للزمان يقول أبو تمام إن الرعب الذي أثارته تنبؤات المنجمين اشتد حتى هربت الأيام نفسها ملتجئة إلى شهري صفر ورجب—أي الشهرين اللذين، حسب عادات الجاهلية، يُحَرَّمُ فيهما القتال:

٦. عَجائِباً زَعَموا الأَيّامَ مُجفِلَةً   عَنهُنَّ في صَفَرِ الأَصفارِ أَو رَجَبِ

إن ظهور الكوكب الغربي ذي الذنب في هذه السنة كان بالنسبة إليهم علامة على كارثة توشك أن تحدث وقد أثار المنجمون الرعب في قلوب العامة بسبب ذلك. ويشير أبو تمام إلى بطلان تأويل المنجمين من خلال الطباق بين الدهواء الـ''مظلمة'' ولمعان ذيل الكوكب الغربي:

٧. وَخَوَّفوا الناسَ مِن دَهياءَ مُظلِمَةٍ   إِذا بَدا الكَوكَبُ الغَربِيُّ ذو الذَنَبِ[16]

ويوصف المنجمون بالسلبية في مقابل إيجابية الممدوح؛ فهم يستسلمون في تنبؤاتهم إلى البروج السماوية التي لا تدري شيئاً عن أحداث الدنيا أو حتى عن دورانها في السماء:

٨. وَصَيَّروا الأَبرُجَ العُليا مُرَتَّبَةً   ما كانَ مُنقَلِباً أَو غَيرَ مُنقَلِبِ

---

[15] ديوان أبي تمام ١: ٤٣.

[16] يلاحظ التبريزي. في هذا السياق: ''وكانوا قد حكوا أن طلوع ذلك الكوكب الموصوف يكون فتنة عظيمة وتغيُّر أمرٍ في الولايات'' (ديوان أبي تمام ١: ٤٤). [وقد أوردت المؤلفة تحت البيت في نص القصيدة: ''وظهور هذا النجم المذنب يؤكده ميخائيل السرياني: ''في عام ١١٤٩ (٢٢٣هـ) ظهر مذنب في الجهتين الشمالية والجنوبية وامتدت أشعته إلى الغرب ودام ١٦ يوماً. وكان يظهر في الفجر حتى اختفاء نور الشمس.'' (تاريخ ميخائيل السرياني، ٣: ٩٧). [الطبعة العربية، ٦٥-المترجم].

٩. يَقضونَ بالأمرِ عَنها وَهيَ غافِلَةٌ   ما دارَ في فُلُكٍ مِنها وَفي قُطُبِ

ولقد أثبت التاريخ، في النهاية، بطلان تنبؤات المنجمين—ولو كانت النجوم قادرة على كشف المستقبل، لأخبرت صدقاً بهذا الفتح العظيم الذي فاقَ كلَّ الفتوحات، فتح عمورية:

١٠. لَو بَيَّنَت قَطُّ أَمراً قَبلَ مَوقِعِه   لَم تُخفِ ما حَلَّ بِالأَوثانِ وَالصُلُبِ

١١. فَتحُ الفُتوحِ تَعالى أَن يُحيطَ بِهِ   نَظمٌ مِنَ الشِعرِ أَو نَثرٌ مِنَ الخُطَبِ

وهكذا ينهي الشاعر تفنيده لأحاديث المنجمين وفي البيت:

١٢. فَتحٌ تَفَتَّحُ أَبوابُ السَماءِ لَهُ   وَتَبرُزُ الأَرضُ في أَثوابِها القُشُبِ

يلتفت إلى وصف الفتح، الذي هو أعظم من أن يحيط به شعر أو نثر، وذلك من خلال الصورة الشعرية للخصوبة في النسيب الجاهلي—أي الدعاء بالسقيا للأطلال لينبت فيها الربيع. وهكذا فإن الاستعارة الجنسية هنا المضمنة في كلمة ''فتح'' (افتضاض البكارة) بـ''السيف'' (القضيبي) مُعَبَّرٌ عنها في سياق نباتي؛ أما إهلاك مدينة الكفر وتدميرها فيُرَى في سياق الإحياء والتجديد للخلافة الإسلامية. يخاطب الشاعر في البيت:

١٣. يا يَومَ وَقعَةِ عَمّورِيَّةَ اِنصَرَفَت   مِنكَ المُنى حُفَّلاً مَعسولَةَ الحَلَبِ

يوم عمورية بأسلوب أيام العرب ويتحدث عن تحقيق آمال المسلمين من خلال صورة كلاسيكية عن الخصوبة والوفرة—أي ناقة حلوب يمتزج لبنها بالعسل. وفي البيت:

١٤. أَبقَيتَ جَدَّ بَني الإِسلامِ في صَعَدٍ   وَالمُشرِكينَ وَدارَ الشِركِ في صَبَبِ

يجمع الشاعر بين مصطلحات المنجمين في طباق (صَعَد (طلوع)، وصَبَب (انحدار) مع تسمية الفريقين، بني الإسلام والمشركين، مثلما كان يفعل شاعر أيام العرب من تسمية القبيلتين المتحاربتين [بكر وتغلب، على سبيل المثال].

P. 202

تمهِّد صورة الخصوبة في الأبيات ١١ إلى ١٣ لوصف مدينة عمورية من خلال المعجم الشعري للنسيب في الأبيات التالية:

١٥. أُمٌّ لَهُم لَو رَجَوا أَن تُفتَدى جَعَلوا   فِداءَها كُلَّ أُمٍّ مِنهُمُ وَأَبِ

١٦. وَبَرزَةُ الوَجهِ قَد أَعيَت رِياضَتُها   كِسرى وَصَدَّت صُدوداً عَن أَبي كَرِبِ

١٧. بِكـرٌ فَمـا اِفتَرَعتَهـا كَـفُّ حادِثَـةٍ ... وَلا تَرَقَّـت إِلَيهـا هِمَّـةُ النُـوَبِ

١٨. مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبلَ ذَلِكَ قَد ... شابَت نَواصي اللَيالي وَهيَ لَم تَشِبِ

١٩. حَتّى إِذا مَخَّضَ اللَـهُ السِنينَ لَهـا ... مَخضَ البَخيلَةِ كانَت زُبدَةَ الحِقَبِ

٢٠. أَتَتـهُمُ الكُربَـةُ السَـوداءُ سـادِرَةً ... مِنهـا وَكـانَ اِسمُهـا فَرّاجَـةَ الكُـرَبِ

٢١. جَـرى لَهـا الفَـألُ بَرحـاً يَـومَ أَنقَـرَةٍ ... إِذ غـودِرَت وَحشَـةَ السـاحاتِ وَالرُحَـبِ

٢٢. لَمّا رَأَت أُختَها بِالأَمسِ قَد خَرِبَت ... كانَ الخَرابُ لَها أَعدى مِنَ الجَرَبِ

وكما أن جيش المسلمين موصوف بعبارات ذكورية، فإن المدينة تستوعب كلّ الأوصاف الأنثوية التي ترتبط تقليديًا بالنسيب وبصورة الناقة المرتبطة بالخصوبة. وهكذا، توصف عمورية، في البيت ١٥، بأنها أمٌّ للروم—ولا شك في أن سبب ذلك أنها كانت مقرًّا لبعض ملوك الروم—، وفي البيتين ١٦ و١٧، بأنها عذراء. (ربما لا يخلو الأمر من المهارة والتعمُّد من قبل أبي تمام، والذي كان مسيحيًا اعتنق الإسلام، أنه يصف مدينة عمورية بأنها ''الأم العذراء'').[١٧] ويستخدم الشاعر معنى ''الصدّ'' لوصف رَدِّ فعل المدينة المُمْتَنِعَة/الناقة لاقتراب أبي كرب/الجمل الفحل منها وتَعَرُّضِه الجنسي لها. ويمضي الشاعر في تأسيس الاستعارة الجنسية لفتح عمورية فتحاً عسكريًا من خلال وصف المدينة غير المنهوبة بعدُ بأنها شابّة لم تلحق بها شيخوخة وعذراء لم تُفَضَّ بكارتُها، ومن خلال وصف محاولات فتحها الفاشلة السابقة وكأنها محاولات لافتراع عذريتها.[١٨] في الوقت نفسه فإن الحنين الغنائي، الإحساس بالفقد والخراب الكامن في

---

[١٧] [يرى بعض المعاصرين أن وصف أبي تمام المدينة بالبكارة والسيف بأنه ذكر يفتضها يأتي في سياق تناص واضح مع الموروث العربي، استمر بعد ذلك عند شعراء لاحقين لأبي تمام، فالإعلاء من صورة المرأة البكر في مقابل المرأة الأم بوصف الاثنتين رمزاً للأرض يتسق مع إعلاء العباسيين لهذه الصورة في خلافهم مع العلويين الذين كانوا يفخرون بأنهم أبناء عمومة الرسول مثلهم مثل العباسيين لكنهم يزيدون عليهم بأنهم من أولاد فاطمة بنت رسول الله. وإعلاء صورة الأمر منتشر في شعر التشيع كذلك. انظر **السياق التناصي لبائية أبي تمام**: ٤٧–٤٨—المترجم].

[١٨] يثبت ميخائيل السرياني تلك الأبيات وهو يقول ''... مدينة أمورين [عمورية] الحصينة، إذ لم يستطع أحد احتلالها قبل أبي إسحق (المعتصم) الذي فتحها خلال ١٢ يوماً، ووجد فيها شعباً كثيراً وأموالاً طائلة هي أموال المدن المجاورة المخزونة فيها'' (**تاريخ ميخائيل السرياني** ٣: ٩٩). [الطبعة العربية، ٦٧—المترجم].

النسيب الكلاسيكي، يصبح مرتبطاً بالمدينة المدمَّرة. ومن ثم فإن الزمن الإلهي معبَّر عنه من خلال صورة أنثوية من نوع آخر في البيت ١٩:

١٩. حَتّى إِذا مَخَّضَ اللَـهُ السِنينَ لَهـا مَخضَ البَخيلَةِ كانَت زُبدَةَ الحِقَبِ[١٩]

فالله قد قضى بموعد فتح المدينة وذلك من خلال صورة مخض السنين (الذي جعل من هذه البلدة زبدة السنين). والصورة هنا هي مخض المرأة المجتهدة (البخيلة) الحليب كي تستخرج الزبد من كل قطرة منه. إن الملمح المتميز لوصف الشاعر المدينة هو قدرته على الجمع بين المعاني المختلفة للنسيب الكلاسيكي في صورة موحَّدة. فعمورية تصبح المحبوبة والأطلال في الوقت نفسه. وعلى العكس مما يقوله ناقد مثل الآمدي [انظر الفصل ٣ أعلاه]، الذي يرى أن القصيدة سلسلة من معانٍ غير مترابطة، فإن الشاعر على وعي بالمحتوى النموذجي النمطي أو النفسي للمعاني الشعرية التي أصبحت متبلورة في شكل أدبي معين كما هو على وعي بما يربط بين هذه المعاني من علاقات. وكما اتضح في عبارة أبي تمام ''لا أنت أنت ولا الديار ديار'' (القصيدة رقم ٦٨)، فإنه كان واعياً بأن الأوصاف الطبيعية الحقيقية للأطلال الدارسة هي في الوقت نفسه أوصاف مجازية لحالة الشاعر/المحب النفسية. وهذا الوعي بالمحتوى النفسي والنمطي للمعاني الشعرية التقليدية هو الذي يتيح لأبي تمام أن يتناولها بمهارة وأن يستخدمها استخداماً مجازيًا في القصيدة. وهكذا فإن عمورية المدمَّرة في البيت ٢٠:

٢٠. أَتَـتهُمُ الكُربَـةُ السَـوداءُ سـادِرَةً مِنهـا وَكـانَ اِسمُهـا فَرّاجَـةَ الكُـرَبِ

P. 203

تَنْضَحُ بالطبيعة الشعرية المثالية التي يتشارَك فيها كلٌّ من المحبوبة والأطلال: فما إن تغيبُ المحبوبة مع رحيل قبيلتها، وتقضي على ابتهاج الشاعر وفرحه، حتى تزور أطيافها وخيالاتها الشاعرَ وتصبح آثارُ الأطلال شاهدةً على حزن الشاعر وأساه. وهكذا فإن مدينة أنقرة أخت مدينة عمورية تُشَخَّص وتُوصَفُ من خلال معجم الأطلال تحديداً في قول أبي تمام:

٢١. جَرى لَها الفَـألُ بَرحـاً يَـومَ أَنقَـرَةٍ إِذ غودِرَت وَحشَةَ السـاحاتِ وَالرُحَـبِ

[١٩] [المخض تحويل اللبن إلى زبدة–المترجم]

٢٢. لَمّا رَأت أُختَها بالأمسِ قَد خَرِبَت   كانَ الخَرابُ لَها أعدى مِنَ الجَرَبِ

هكذا نجد الشاعر قدّم لنا حتى الآن الصورة الذكورية أولاً كي يؤيد المبادرة إلى الفعل من بين المعاني الشعرية الحربية للمديح—السيوف البيض وأسنة الرماح اللامعة في مقابل الخضوع السلبي لدورات الكواكب والنجوم لدى المنجمين. ثم لم يلبث أن أضاف إلى جانب هذه الصورة وصفاً لتاريخ مدينة عمورية من خلال المعاني الشعرية الأنثوية والغنائية للنسيب—المحبوبة والأطلال الدارسة. في البيتين ٢٣ و٢٤:

٢٣. كَم بَينَ حيطانِها مِن فارسٍ بَطَلٍ   قاني الذَوائِبِ مِن آني دَمٍ سَرَبِ

٢٤. بِسُنَّةِ السَيفِ وَالخَطِّيِّ مِن دَمِهِ   لا سُنَّةِ الدينِ وَالإِسلامِ مُختَضِبِ

تُحَلُّ المطابقة بين السيف الغازي والمدينة العذراء من خلال صورة الدم—وهو رمز يجسّد افتراع الفتاة البكر والقتل في الوقت نفسه. وعلاوة على هذا، فإن كلاً من هذين الشكلين لسفك الدماء له القيمة نفسها من منظور التضحية، فكلاهما يعمل على بثّ الحيوية في الأمة. وهذان الشكلان من ناحية متطابقان—سفك دماء رجال عمورية على يد جيوش المسلمين معادل للاغتصاب المجازي للمدينة. ومن ناحية أخرى، كما سنرى أدناه، فإن الاغتصاب المجازي للمدينة المشخّصة عائد إلى الخطف والاغتصاب الحقيقي لنسائها. وكما يتضح في شعر أبي تمام كله، فثمة علاقات معقدة ومرنة بين المستويات المتعددة للحقيقة والمجاز، فليس هناك رمزية جزافية. وهكذا، فإن أعالي رؤوس رجال عمورية تسيل دماً، حيث يصف الشاعر رجال عمورية، في مستوى رهيف للاستعارة، بأنهم خضبوا رؤوسهم بما سَنَّهُ السيفُ وَحَكَمَ به—أي سالتْ دماؤهم من واقع حبهم الطبيعي للحرب، ومن ثم ماتوا؛ على العكس من جيوش المسلمين الذين خضبوا رؤوسهم بالحناء حسب سُنَّةِ الإسلام—ومعنى ذلك أولاً، أن تسيلَ دماؤهم ويموتون في سبيل الله، وليس حبًّا في القتال، ومن ثم يضمنون الدخول إلى الجنة؛ وثانياً، أن يخضبوا رؤوسهم بالحناء طبقاً لسنة نبيهم، وهو ما يُعَدُّ بالمثل رمزاً للحياة المتجدِّدة أو الحياة الدائمة. يشير هذان البيتان كذلك إلى افتراع المدينة العذراء، بما أن الدم والحناء مرتبطان ارتباطاً رمزيًّا بالافتراع، كما هو معروف في عادة "ليلة الحنة" بالنسبة إلى

P. 204

العروس قبل يوم عرسها. إن العلاقة الجدلية المعقدة للدم/الحناء والموت/إعادة الحيوية هو تعبير عن مبدأ التضحية الذي طبقاً له تُبْعَثُ الحياةُ في الجماعة، وتستعاد من خلال دم الضحية؛ أو، بعبارة مأخوذة من سياق الأخذ بالثأر، إن إخماد حيوية العدو يُنْتِجُ إعادةَ حيوية العشيرة أو الأمة.

في الأبيات ٢٥ إلى ٣١ يوصف تدمير الخليفة لمدينة عمورية:

٢٥. لَقَد تَرَكتَ أَميرَ المُؤمِنينَ بِها ... لِلنارِ يَوماً ذَليلَ الصَخرِ وَالخَشَبِ
٢٦. غادَرتَ فيها بَهيمَ اللَيلِ وَهوَ ضُحىً ... يَشُلُّهُ وَسطَها صُبحٌ مِنَ اللَهَبِ
٢٧. حَتّى كَأَنَّ جَلابيبَ الدُجى رَغِبَت ... عَن لَونِها وَكَأَنَّ الشَمسَ لَم تَغِبِ
٢٨. ضَوءٌ مِنَ النارِ وَالظَلماءِ عاكِفَةٌ ... وَظُلمَةٌ مِن دُخانٍ في ضُحىً شَحِبِ
٢٩. فَالشَمسُ طالِعَةٌ مِن ذا وَقَد أَفَلَت ... وَالشَمسُ واجِبَةٌ مِن ذا وَلَم تَجِبِ
٣٠. تَصَرَّحَ الدَهرُ تَصريحَ الغَمامِ لَها ... عَن يَومِ هَيجاءَ مِنها طاهِرٍ جُنُبِ
٣١. لَم تَطلُعِ الشَمسُ فيهِ يَومَ ذاكَ عَلى ... بانٍ بِأَهلٍ وَلَم تَغرُب عَلى عَزَبِ

والشاعر يبدأ البيتين ٢٥ و٢٦ بالفعلين ''تَرَكْتَ'' و''غادَرْتَ'' [الخطاب إلى الخليفة]—وهما من معجم النسيب حيث يستدعيان فراق القبيلة والتخلي عن منازلها ليعمرها الخراب والوحشة. إلا أن الخليفة في هذه القصيدة يلعب دوراً مزدوجاً—فأولاً الخليفة هو الذي ''ترك'' و''غادر''، وثانياً، يبدو أن يتولى الجانب التدميري للطبيعة والدهر/الزمن؛ بمعنى أنه يحقق من خلال الغزو والإحراق والسلب ما يحققه مرور الزمن، أو الدهر، من خلال الرياح والأمطار ودورة الفصول الموسمية. وهكذا نجد في القصيدة الإسلامية أن سيف الرجل المبادر بالفعل بهدى الله، أي الخليفة، يقوم مقام يد الدهر الجاهلية. وفي الأبيات ٢٦ حتى ٢٩ توهم سلسلة المطابقات بين النهار والليل والنور والظلام بأن الخليفة قد قلَبَ الدورةَ الطبيعية لليل والنهار بإلهام من الله. وفي هذا ما يتجاوز المفهوم البسيط الذي رأيناه في القصيدة السابقة، أي أن الدورات الطبيعية جزء لا يتجزأ من المفهوم الإسلامي للكون [انظر الأبيات ٤٨–٥٠ من تلك القصيدة وتعليقنا عليها]. فهنا يبدو التقدُّم الطبيعي وقد توقف؛ وسواد الليل وقد شحب وكأن

الشمس قد أوقفت دورتها اليومية ولم تغب عن كبد السماء كما يظهر في البيت ٢٧. وفي البيت ٢٨ يُقلِّب حالُ الليل والنهار من خلال الدخان والنار، حيث ‘‘ضوء النار يصيِّر الليل نهاراً، وظلمة الدخان تصيِّر الضحى شحِباً،’’ حسب تعبير التبريزي في الشرح. إن الشاعر يأخذ المعاني الشعرية المألوفة عن التراب والدخان ونيران الحرب ويخلع عليها دلالة كونية. ويجمع البيت ٢٩ بين رعب أهل عمورية واضطرابهم من جهة وبين روع المسلمين الغازين وإشفاقهم من جهة أخرى. إن هذا السقوط للمدينة الكافرة يوصف وكأنه اضطراب في الدورة اليومية للشمس. فالخليفة لا يخضع للدورات السماوية للكواكب، كما كان المنجمون يتصورون، وإنما يقلبها ويتغلب عليها ويُحِلُّ محلَّها دوراته الخاصة. وفي هذه الأبيات بعينها من القصيدة يتحقق ما يعلن عنه في مطلعها: فالسيف، أي الفعل الحربي الجاد والحاسم، هو الذي يقرر المستقبل، وليس تخرصات المنجمين القائمة على حسابات النجوم وحركات الكواكب لأن الخليفة الملهم من الله يمكن أن يقلب، مجازيًّا على الأقل، نظام هذه الدورات السماوية.

ينكشف الارتباط الحميم بين الاغتصاب وسفك الدماء المذكور أعلاه بوضوح في عبارات البيتين ٣٠ و٣١. فالشاعر يتكئ على الطباق ليقابل بين الأمرين، بحيث يعود الجنود المسلمون من ميدان الحرب طاهرين، مما قاموا به من جهاد ضد الكفر، وفي الوقت نفسه يعودون جُنُباً ‘‘لأنهم أخذوا السبي فوطئوه فاحتاجوا إلى الغسل،’’ حسب تعبير التبريزي.[20] في البيت ٣١ يستخدم الشاعر طباقاً مزدوجاً لتقرير أن الشمس P. 205
لم تطلع على ‘‘بانٍ’’ بأهله (متزوج) في عمورية، أي قُتِلَ كلُّ سكانها الذكور؛ ولم يَبْقَ في الجنود المسلمين ‘‘عَزَب’’ لأنهم وطئوا نساء السبي، فأصبحوا في حكم المتزوجين الذين غلبت عليهم شهواتهم. إن الاستعارة بتَكَشُّف الغمامِ عن السماء بعد العاصفة الهيجاء/[الحرب] في البيت ٣٠ تربط بين عملية التدنس–التطهر للفتح وعملية الإخصاب في الطبيعة.

ينتقل أبو تمام [في الأبيات ٣٢ إلى ٣٥]:

---

[20] انظر شرح التبريزي، ديوان أبي تمام ١: ٥٥.

٣٢. مـا رَبـعُ مَيَّـةَ مَعمـوراً يُطيـفُ بـهِ غَيلانُ أبهى رُبىً مِن رَبعِهـا الخَـربِ

٣٣. وَلا الخُدودُ وَقَد أُدمينَ مِن خَجَلٍ أَشهى إلى نـاظِري مِـن خَـدِّها التَّـربِ

٣٤. سَـماجَةً غَنِيَـت مِنّـا العُيـونُ بهـا عَـن كُـلِّ حُسـنٍ بَـدا أَو مَنظَـرٍ عَجَـبِ

٣٥. وَحُسـنُ مُنقَلَـبٍ تَبقـى عَواقِبُـهُ جـاءَت بَشاشَـتُهُ مِـن سـوءِ مُنقَلَـبِ

من النغمة الحربية–البطولية للمديح، وذلك بعد أن اكتمل الفتح الدموي والعنيف وتدمير المدينة، إلى النغمة الغنائية للنسيب. فالمدينة المدمّرة والمهجورة تكتسب الآن في البيت ٣٢ جمالاً حزيناً لا يزول مثله مثل جمال أطلال المحبوبة الدارسة، أو تكتسب ما يفوق هذا الجمال. فكما يقول التبريزي في شرح البيت ''ما ربع مية المعمور الذي أكثَرَ وَصْفَ حُسْنِهِ ذو الرمة [الشاعر/المحب العاشق الولهان] بأحسنَ رُبىً من هذا الربعِ الخَرب في عَيْنِ مَنْ فَتَحَها''[21] مِنَ المسلمين. ويجب أن نذكر في هذا الموضع أن اسم عمورية في العربية مشتق من الجذر الثلاثي (ع–م–ر، أي يعيش ويبقى زماناً طويلاً، من أعمره الدار واستعمر الله عباده في الأرض أي طلب منهم العمارة فيها). فمكانة عمورية بالنسبة إلى الروم إذن توحي اشتقاقيًا بالعبارة العربية ''البيت المعمور'' (القرآن: ٥٢: ٤).[22] وفي الحقيقة، فإن مشهد عقيدة الكفر مدحورة ومنظر العدو مهزوماً، أشهى إلى المنتصرين من الخدود التي اصطبغت من حمرة الخجل في البيت ٣٣. أما البيت ٣٤ فينطوي على غموض بعينه أو مزج بين المعاني الشعرية، أو بالأحرى يحل غموض البيتين السابقين عليه: فكما تقع عين الشاعر/المحب على علامات وآثار للسعادة الآفلة في الأطلال الموحشة لمنازل محبوبته، كذلك ترى عيون المسلمين المنتصرين جمالاً ومناظر عجيبة لقدرة الله ولنصر الإسلام في قبح المدينة المخربة وبقاياها؛ أو ترى، كما يقرر الشاعر في اصطلاح المنجمين في البيت ٣٥، ''انقلاباً'' أي انتصاراً للنور على الظلام في هذه

[21] السابق، ١: ٥٦.

[22] [جاء في لسان العرب (ع–م–ر): ''وقوله تعالى: (والبَيْتِ المَعْمُور) جاء في التفسير انه بيت في السماء بازاء الكعبة يدخله كل يوم سبعون ألف ملك، يخرجون منه ولا يعودون إليه''–المترجم].

الحالة)، وينطوي حسن حظ المسلمين على سوء حظ ملازم للكفار. وهكذا فالشاعر، بعد أن عبر عن رؤيته/روايته لسقوط عمورية ينتقل في البيت:

٣٦. لَو يَعلَمُ الكُفرُ كَم مِن أَعصُرٍ كَمَنَت　　　لَهُ العَواقِبُ بَينَ السُمرِ وَالقُضُبِ

إلى ما قد نعتبره المديح المعهود في هذه القصيدة. وأبو تمام يبدأ هنا، كما فعل في البيت ١٩، بالتصريح بأن هزيمة الكفر كانت أمراً مقضيًّا لا مفرَّ منه. كما لو كانت هذه الهزيمة قارة في مكمن انتظاراً للحظة المناسبة كي تظهر للعيان. وهكذا، مرة أخرى، يُشَخِّصُ الزمن ليس بوصفه يد الدهر/خبط عشواء الجاهلية، بل بوصفه قوة عسكرية تقاتل في صفوف المسلمين. وفي البيت ٣٧: P. 206

٣٧. تَدبيرَ مُعتَصِمٍ بِاللَهِ مُنتَقِمٍ　　　لِلَّهِ مُرتَقِبٍ فِي اللَهِ مُرتَغِبِ

يظهر اسم الخليفة ويلعب الشاعر، مستغلا حسن التقسيم الواضح في البيت. على اشتقاق الاسم ويدعم ذلك من خلال التشطير،[٢٣] والذي نجح فيه أبو تمام من خلال تكرار اسم الله الذي يكوّن جزءاً من اسم الخليفة (المعتصم بالله). وجعل هذا التكرار بمثابة الخيط الرفيع الذي ينتج الدلالة إلى جانب السجع المشروط في التشطير والموحد من خلال البنية الصرفية لأسماء الفاعل (مُفْتَعِل). إن طبيعة العلاقة بين الخليفة والدين مقرّرة بإحكام: فمن أجل النصر، يعتمد الخليفة على الله. على مرسوم إلهي ووحي إلهي: إنه لا يغزو باسمه الخاص، بل كي ينتقم لله وللإسلام، ومناقبه تقرِّبه من الله وسوف تدخله الجنة؛ فمراعاته الله فيما يفعل ورغبته فيما يدنيه من الله ليس سعياً إلى مكاسب دنيوية ومادية بل سعياً في سبيل الله تعالى. والشاعر يمتد هنا بمفهوم شعريٍّ لفكرة أن "الفَألُ في اللفظ" *nomen est omen* إلى نوع من القضاء والقدر من خلال الصيغة الصرفية. لقد أَلِفَ الخليفةُ النصرَ ولازَمَهُ حتى أن الرعبَ الذي يَبُثُّهُ في قلوب أعدائه يسبقه إليهم مثل جيش مُجَلْجِلٍ صاخب في قول الشاعر:

٣٨. وَمُطعَمِ النَصرِ لَم تَكهَم أَسِنَّتُهُ　　　يَوماً وَلا حُجِبَت عَن رُوحِ مُحتَجِبِ

---

[٢٣] [التشطير، كما يرد في كتب البلاغة والنقد، هو أن يقسم الشاعر بيته شطرين، ثم يصرِّع كل شطر من الشطرين، لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليتميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى. ويضرب بيت أبي تمام هذا مثالاً جيداً على التشطير–المترجم]

٣٩. لَم يَغزُ قوماً وَلَم يَنْهَدْ إلى بَلَدٍ   إلّا تَقَدَّمَهُ جَيشٌ مِنَ الرَعَبِ

وفي الحقيقة، فإن نفس الخليفة تتميز بثبات وجَلَدٍ يساوي ما لدى جيش كامل ضخم:

٤٠. لَو لَم يَقُد جَحفَلاً يَومَ الوَغى لَغَدا   مِن نَفسِهِ وَحدَها في جَحفَلٍ لَجِبِ

ومع ذلك فإن قوة الخليفة مستمدة من قوة الله. وفي البيت:

٤١. رَمى بِكَ اللَهُ بُرجَيها فَهَدَّمَها   وَلَو رَمى بِكَ غَيرُ اللَهِ لَم يُصِبِ

يعبر الشاعر عن هذا بالأسلوب نفسه الذي استخدمه في القصيدة رقم ١٣٠ [البيت ٢١] كي يصوِّر الأفشين بوصفه سلاحاً للخليفة "رَمَى" به أعداءه. لكن الشاعر في القصيدة الراهنة قد تطور في أسلوبه هذا إلى أعلى درجة في الترتيب الهرمي: فالله الآن هو الفاعل النهائي؛ والخليفة سلاحه. وهذا ما تدعمه البنية التركيبية الجدلية لبقية البيت: "رَمى بِكَ اللَهُ بُرجَيها فَهَدَّمَها"—وهو بيت يذكِّر بالآية القرآنية: "فلم تقتلوهم ولكن الله قتلهم وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى" (القرآن ٨: ١٧). وعلاوة على هذا، فبقدر ما تشير هذه الآية إلى غزوة بدر، فإن البيت ٤١ يمهد الطريق أمام أبي تمام حتى يقوم بالمقارنة الواضحة في البيت ٧٠ بين غزوة المعتصم لعمورية وغزوة الرسول الكريم وانتصاره في بدر (انظر خاتمة هذا الفصل). فمهما كان السهم مُفَوَّقاً، فإن الرامي هو الذي يخطئ ويصيب؛ ولو لم يعلن الشاعر أن الرامي لم يكن إلا الله، لأخطأ لُبَّ المسألة. وكذلك، مهما تكن جهود العدو في حماية المدينة، وقد أحاطوها بالجند والرماح حتى صاروا كالشجر الملتف حولها. فإن الله مفتاح كل معقل حصين:

٤٢. مِن بَعدِ ما أَشَّبوها واثِقينَ بِها   وَاللَهُ مِفتاحُ بابِ المَعقِلِ الأَشِبِ

أما في البيت:

٤٣. وَقالَ ذو أَمرِهِم لا مَرتَعٌ صَدَدٌ   لِلسارِحينَ وَلَيسَ الوِردُ مِن كَثَبِ

P. 207 فيعبر قائد الروم عن ثقته في أن جنود المسلمين لا يجدون مرتعاً ولا مسرحاً لدوابهم، ولا ماء بالقرب منهم يردونه. فإذا ضاق بهم الأمر انصرفوا عن المدينة ولم يطيقوا حصارها. وفي البيتين التاليين، ٤٤ و: ٤٥

٤٤. أَمانِياً سَلَبَتهُم نُجحَ هاجِسِها   ظُبى السُيوفِ وَأَطرافُ القَنا السُلُبِ

٤٥. إنَّ الحِمامَين مِن بيضٍ وَمِن سُمُرٍ دَلوا الحَياتَين مِن ماءٍ وَمِن عُشُبِ

يتحوّل هذا الماء وما يرعاه القوم من كَلأ الأرض تحوُّلاً مجازيًّا إلى تعبير عن جدل حول الأخذ بالثأر. إن نقص العناصر الطبيعية لاستمرار الحياة يعوَّض عنه من خلال الأسلحة (الرماح والسيوف): فلا تُنالُ لذَّةُ الأكلِ والشرب (الحياتَيْن) إلا بالرماح والسيوف (الحِمامَيْن). ومرة أخرى، فإن موت العدو هو بمثابة بعث — أو إعادة ولادة — المسلمين، وهي الفكر التي تشير إليها صورة الخصوبة والوفرة في البيت ١٢، والصورة التنجيمية [التي تدور حول فكرة الحظ] في البيتين ١٤ و٣٥.

يختتم الشاعر المديح المعهود بمخاطبة الخليفة بضمير المخاطب المفرد وملخصاً هذا المديح في أربعة أبيات، بداية من سلب توفلس لزبطرة في البيت ٤٦ إلى تدمير الخليفة لعمورية في البيت ٤٩:

٤٦. لَبَّيتَ صَوتاً زِبَطرِيّاً هَرَقتَ لَهُ كَأسَ الكَرى وَرُضابَ الخُرَّدِ العُرُبِ

٤٧. عَداكَ حَرُّ الثُغورِ المُستَضامَةِ عَن بَردِ الثُغورِ وَعَن سَلسالِها الحَصِبِ

٤٨. أجبتَه معلناً بالسيف منصلتاً ولو أجبت بغير السيفِ لم تُجَبِ

٤٩. حتى تركتَ عمودَ الشركِ مُنعَفِراً ولم تُعَرِّجْ على الأوتادِ والطُنُبِ

فعندما سمع الخليفة استغاثة السبية المسلمة في زبطرة وقد أهانها آسروها من الكفار حرَّم على نفسه النساء والخمر حتى يثأر لكرامة الإسلام في البيت ٤٦. وتحريم المعتصم على نفسه الخمر والنساء ليس سوى النذر الطقوسي المعروف (بالامتناع عن الخمر والنساء والغسل والعطور واللحم) والذي يشير إلى الدخول في مرحلة التضحية من هذا الطقس (كما هو الأمر في الحج)، وكما هو، بصورة أكثر مناسبة، في شعيرة الأخذ بالثأر.[٢٤] والشاعر يلعب مرة أخرى على الصورة الجنسية الأنثوية في عقد مقابلة بين النساء المصونات في بلاط الخليفة وبين المرأة المسلوبة في زبطرة. وفي البيتين ٤٧ و٤٨ إشارة إلى تشابه وتقابل مجتمعين في الجناس الكامل في كلمة ''ثغور'' (أفواه النساء والمدن على الحدود): فالتضمين الجنسي للحرارة والعنف في الحرب أو الاغتصاب

---

[٢٤] انظر أدناه، الجزء الأخير من الفصل ١١، الجزء ٣.

(حقيقيًا كان أم مجازيًا) يقابله برد ثغور الحسان وعبثهن في البلاط. وفي البيت ٤٩ ينهي أبو تمام المديح المعهود بالجمع بين صورة مدينة عمورية بوصفها عمود أهل الشرك، أي قاعدتهم، ولم يعمد إلى ما صغر من الأمور، أي لم يقتنع بالقرى الصغيرة وسبي من فيها، وبين إحدى الاستعارات الكبرى في أثناء القصيدة—أي وصف عمورية من خلال صورة الأطلال الدارسة في النسيب. وعلى العكس من الشاعر/المحب الذي يستوقف أصحابه ويعرج على آثار منازل المحبوبة، فإن الخليفة لا تشتت انتباهه القرى والمدن الصغيرة وهو في طريقة إلى عمورية، لكنه يقصد مباشرة إلى قصبة أهل الشرك، تاركاً إياها وقد غطاها التراب، كما تفعل القوى العنيدة للطبيعة في الأطلال—الريح والمطر ومرور الزمن—بالمنزل الذي كان ''معموراً'' بالمحبوبة ذات يوم.

في الأبيات التالية (٥٠–٥٨) هجاء لتوفلس:

٥٠. لَمّا رَأى الحَربَ رَأيَ العَينِ توفِلِسٌ وَالحَربُ مُشتَقَّةُ المَعنى مِنَ الحَرَبِ

٥١. غَدا يُصَرِّفُ بِالأَموالِ جِريَتَها فَعَزَّهُ البَحرُ ذو التَيّارِ وَالحَدَبِ[٢٥]

٥٢. هَيهاتَ زُعزِعَتِ الأَرضُ الوَقورُ بِهِ عَن غَزوِ مُحتَسِبٍ لا غَزوِ مُكتَسِبِ

٥٣. لَم يُنفِقِ الذَهَبَ المُربي بِكَثرَتِهِ عَلى الحَصى وَبِهِ فَقرٌ إِلى الذَهَبِ

٥٤. إِنَّ الأُسودَ أُسودَ الغيلِ هِمَّتُها يَومَ الكَريهَةِ في المَسلوبِ لا السَلَبِ

٥٥. وَلّى وَقَد أَلجَمَ الخَطِّيُّ مَنطِقَهُ بِسَكتَةٍ تَحتَها الأَحشاءُ في صَخَبِ

٥٦. أَحذى قَرابينَهُ صَرفَ الرَدى وَمَضى يَحتَثُّ أَنجى مَطاياهُ مِنَ الهَرَبِ

٥٧. مُوَكِّلاً بِيَفاعِ الأَرضِ يُشرِفُهُ مِن خِفَّةِ الخَوفِ لا مِن خِفَّةِ الطَرَبِ

٥٨. إِن يَعدُ مِن حَرِّها عَدوَ الظَليمِ فَقَد أَوسَعتَ جاحِمَها مِن كَثرَةِ الحَطَبِ

---

[٢٥] هذا البيت يشير إلى محاولة تيوفيل إثناء عزم المعتصم على غزو عمورية بأن يعوضه عما فعل الروم بزبطرة. انظر الهامش السابق.

يستخدم أبو تمام في البيت ٥٠[٢٦] الأسلوب نفسه الذي استخدمه في القصيدة رقم ٦٨ (انظر الفصل ٦، الأبيات ٢٤–٣١ في هجاء منويل)، أي مقابلة هجاء قائد العدو بمدح قائد المسلمين. وكما لاحظ ابن رشيق فيما بعد، فإن أسلوب الهجاء في الشعر العربي يتكوّن أساساً من نفي الفضائل التي تُنْسَبُ إلى الممدوح عن المهجوّ.[٢٧] إن التقابل الأساسي هو بين الحوافز الدنيوية التي ينطلق منها توفلس وبين الوازع الديني لدى المعتصم إلى الأخذ بالثأر/تحقيق العدل. إن ردة فعل توفلس الأولى، وهو يرى المعتصم وجيشه يتقدمون مثل لجِّ البحر، أن يربط في ذهنه بين ''الحرْب'' (بمعنى القتال) و''الحرَب'' (بمعنى السلب) والخوف على ذهاب ماله. ورغبةً في تخفيض خسائره ما أمكن، يحاول أن يبذل أموالاً للمعتصم حتى يرجع عنه، بمعنىً أن يرشوه،[٢٨] لكن جيوش المسلمين، مثلها مثل ماء فيضان متدفق، لا يمكن صده، تغلبه في البيت ٥١. وتتغير الاستعارة من فيضان البحر الهائج إلى عقاب طبيعي ساحق، الزلزال—وهو P. 208

[٢٦] كان جيش الإمبراطور الرومي قد هُزِمَ هزيمة منكرة على يد جيش الأفشين في داميزون Damizon [ترد في فازيليف، **الروم والعرب**، الطبعة العربية ١٣٨، 'دازيمون' (وهي دزمانا القريبة من ترخال اليوم على كثب من جبل يسميه جنيزيوس وصاحب الصلة (أنزن)–المترجم] قبل معركة عمورية. وعلى العكس ممن المعتصم، لم يشارك تيوفيل في معركة عمورية. يذكر فازيليف: '''وأرسل [الإمبراطور توفيل] خصيًّا من خصيانه إلى أنقرة لحماية أهلها إذا جاءها المعتصم محاصراً ولكن الخصي وصل بعد فوات الفرصة، وبعد أن خرج أهل أنقرة من مدينتهم والتجأوا إلى الجبال. فلما سمع الإمبراطور ذلك أمر الخصي بقصد عمورية، أما هو فارتد إلى درولية (ويروي جنزيوس أنه ارتد إلى نيقية) وأمر أن تأتيه الأنباء عن مدينته التي ولد بها: (عمورية). ... وأثر نصر الأفشين وكارثة الجيش الرومي به [أي الإمبراطور تيوفيل] أثراً بالغاً بطبيعة الحال فانكسرت شجاعة الإمبراطور ونسي حملته الظافرة في العام الماضي وبعث إلى المعتصم رسلاً وأمرهم بالشرح وبذل الوعود المذلة وادعى تيوفيل أن قواده تجاوزوا أوامره عند أخذ زبطرة ووعد ببناء المدينة المخربة على نفقته وأن يعيد إلى الخليفة سكان زبطرة مضافاً إليهم كل من كان عنده يومئذٍ من أسرى العرب. وأن يسلم كذلك من الروم من أباح لهم البطارقة أن يسلكوا سلوكاً مخزياً عند أخذ زبطرة. فلم يصغ المعتصم لتوسلات الإمبراطور وهزئ برسله واتهم الروم بالجبن وحجز الرسل إلى أن أخذ عمورية'' (فازيليف، **الروم والعرب**، ١٥٨، ١٦٠). [الطبعة العربية، ١٤١، ١٤٣–المترجم]. هذه إذن هي الأحداث التي ينبني عليها الهجاء في الأبيات ٥٠–٥٨.

[٢٧] ابن رشيق، **العمدة** ١: ١٢١، ١٢٣.

[٢٨] انظر **ديوان أبي تمام بشرح الصولي** ١: ٦٤–٦٥.

عقاب قرآني مألوف لتنفيذ المشيئة الإلهية. وهذا المفهوم يجد صدى له في وصف الخليفة بأنه ''محتسب'' (أي الإنسان الذي يحتسب عمله عند الله تقرباً وتقوى)، وهنا يشير الوصف إشارةً دقيقة إلى احتساب الأخذ بالثأر للإسلام وخصوصاً في ارتباطه بزلزلة الأرض، مستدعياً رؤية يوم الحساب.[٢٩] إن المحتسب للأجر لدى الله (المعتصم) يوضع في مقابل المكتسب للمال في الدنيا، توفلس في البيت ٥٢. ويعلن الشاعر في البيت ٥٤ أن أُسْدَ الحرب الحقيقيين، على العكس من توفلس الجشع، يتطلعون إلى المسلوبين—بمعنى قتل الأعداء وسبي نسائه (بما يتضمنه ذلك من إعادة الحيوية الطقوسية والخصوبة التي ينطوي عليها القتل والاغتصاب)، مدافعين ومنتقمين للإسلام ضد الكفر—، ولا يتطلعون إلى السلب — أي الأموال (من قبيل الرشوة أو الغنيمة في الحرب). وهكذا نجد توفلس في البيت ٥٥ وقد ألجمه صوت المعركة فلم يعد قادراً على الكلام واضطربت أحشاؤه خوفاً مما يجد. وهكذا ينكص الكافر على أعقابه ويهرب من ساحة الحرب على العكس من المعتصم الذي يتقدم ويهجم بالسيف في البيت ٥٤. إن جشع توفلس إلى الذهب يوازنه ''كرمه'' في توزيع الموت على أقاربه (ندماء الملك) في ميدان الحرب بدلاً من المخاطرة بحياته التي نجا بها هو ومطاياه في البيت ٥٦. فيهرب توفلس ولأن الخوف مطيبته تراه يقصد أعالي الأرض الآمنة حيث يطل على ميدان الحرب وقد نال من قلبه طيش الخوف ممن يمكن أن يتبعه من المحاربين المسلمين في البيت ٥٧.

P. 209 ينهي أبو تمام في البيت ٥٨ هجاء توفلس بصورة شعرية جاهلية عن الظليم (ذكر النعامة)—المعروف بخوفه من النار ونفوره وسرعته في الجري—ونيران الحرب: فالمعتصم قد أَسْعَرَ نار الحرب، وأما توفلس فمثله مثل الظليم قد نجا بنفسه.

ينتقل أبو تمام في البيت ٥٩ إلى جزء الهجاء ليصف القضاء على جيوش الكفار وسبي نسائهم في الأبيات السبعة التالية:

٥٩. تِسعونَ ألفاً كَآسادِ الشَرى نَضِجَت جُلودُهُم قَبلَ نُضجِ التينِ وَالعِنَبِ

[٢٩] انظر على سبيل المثال، القرآن ٢: ٢١٤، ٢٢: ١، ٣٣: ١١، ٩٩: ١.

٦٠. يا رُبَّ حَوباءَ حينَ اجتُثَّ دابِرُهُم ... طابَت وَلَو ضُمِّخَت بِالمِسكِ لَم تَطِبِ
٦١. وَمُغضَبٍ رَجَعَت بيضُ السُيوفِ بِهِ ... حَيَّ الرِضا مِن رَداهُم مَيِّتَ الغَضَبِ
٦٢. وَالحَربُ قائِمَةٌ في مَأزِقٍ لَجِجٍ ... تَجثو القِيامُ بِهِ صُغراً عَلى الرُكَبِ
٦٣. كَم نيلَ تَحتَ سَناها مِن سَنا قَمَرٍ ... وَتَحتَ عارِضِها مِن عارِضٍ شَنِبِ
٦٤. كَم كانَ في قَطعِ أَسبابِ الرِقابِ بِها ... إِلى المُخَدَّرَةِ العَذراءِ مِن سَبَبِ
٦٥. كَم أَحرَزَت قُضُبُ الهِندِيِّ مُصلَتَةً ... تَهتَزُّ مِن قُضُبٍ تَهتَزُّ في كُثُبِ
٦٦. بيضٌ إِذا اِنتُضِيَت مِن حُجبِها رَجَعَت ... أَحَقَّ بِالبيضِ أَتراباً مِنَ الحُجُبِ

وردًا على قول المنجمين بأن مدينتهم لا يمكن أن تفتح قبل نضج العنب والتين، فإن الشاعر يصف القضاء على الجنود الروم الذين قد "نضجت أعمارهم" وحان "قطافها." إن للارتباط المجازي بين العدو مقتولاً وبين الفاكهة ناضجة معنى أبعد—أي أن موتهم/نضج أعمارهم هو حياة للمسلمين (انظر البيت ٤٥ أعلاه). أما البيتان التاليان (٦٠، ٦١) فيستخدمان بالمثل الصورة التقليدية للأخذ بالثأر ليصف جدلية المدنس/المتطهر، أي المقابلة بين الدم المطلول وبين الدم المأخوذ بثأره: فالنفس المهمومة والحزينة لعدم الأخذ بالثأر تطيب وتُسَرُّ إذا ثأرت من عدوها؛ وذلك في ثنائية متوازنة الأطراف—الحياة والموت، الرضا والغضب—والشاعر يعطينا هنا عبارة أكثر تحديداً وإيجازاً عن الجدل الطقوسي للأخذ بالثأر: فمن خلال القضاء على العدو، تعود إلى الجندي المسلم حياته، ويموت غضبه.[٣٠] وفي البيت ٦٢ تقوم الحرب منتصرة في حين يجثو الأعداء على الركب لثقل ما حملوه من أمر الحرب.

وفي هذه النقطة يقدِّم أبو تمام تقابلاً نهائيًّا بين المعاني الشعرية الذكورية للمديح والمعاني الشعرية الأنثوية للنسيب الذي كان تعاقبهما الجدلي قد أنتج التصاعد الدينامي للقصيدة. والشاعر يبدأ بصور الخصوبة المتصلة بتعاقب الفصول والمواسم: صورة القمر المتألق سناه، وهي صورة شعرية تقليدية لعذراء بيضاء، كما هي رمز للخصوبة الأنثوية، وهي مسبية في عارض (سحابة ممطرة) الحرب التي تمطر المنايا (وهو الرمز الذكوري

[٣٠] انظر رثاء تأبط شرًا، أدناه، الفصل ١١.

نفسه الذي لصاعقة زيوس، في الأسطورة اليونانية) أو واقعة تحت وقع السيف اللامع.[٣١] إن السحابة المطرة (العارض) هي أيضاً عنصر خصوبة ذكوري. وهكذا فإن الجناسين الموجودين في البيت ٦٣ الموجودين في ''سنا'' بمعنى الضوء اللامع للحرب و''سنا'' بمعنى وجه العذراء الأبيض المتألق، وفي ''عارض'' بمعنى سحابة من غبار الحرب و''عارض'' بمعنى ثغر العذراء المُتَبَسِّم بأسنانها البيضاء اللامعة كذلك، يعكسان طبقات من المعنى في هذا البيت. إن الجمع بين قتل الرجال واغتصاب النساء يعطى سبباً عارضاً في البيت ٦٤ والصلة بين الأمرين مؤكدة بصورة واضحة—فالسبيل إلى سبي نساء العدو لا يكون إلا من خلال قتل رجاله.[٣٢] أما البيت ٦٥ فيعد أكثر وضوحاً بل أكثر ثراءً في إيحاءاته الأدبية. ويلاحظ في هذا البيت تكرار ذكر ''كم'' الخبرية التي وردت كذلك في بداية البيتين ٦٣ و٦٤، وهو تكرار يكثف صورة الاغتصاب، ويصل بالصورة إلى ذروتها. كذلك فإن الاستبدال بكلمة ''سيف'' كلمة ''قضب،'' مفرد ''قضيب'' (وهي بمعنى سيف أو قصبة، لكنه يعني كذلك عضو الذكر)، ومن ثم فإن المقصد الجنسي ينطوي بصورة شفافة في ثنايا النعت ''الهندي.'' وهكذا فإن السيوف الهندية (القضب) المسلولة والمهتزة في أيدي الجنود المسلمين تشكِّل جناساً مع الاستعارة الجاهلية التقليدية التي تقارن بين امرأة ذات خصر نحيف (قَدٍّ) وبين القصبة/الغصن (القضيب مرة أخرى) المهتز في كثيب من الرمل (الذي يعني هنا عجز المرأة). إن ''القضب'' تهتز من نشوة، والعذارى تهتز من خوف. ويخلق هذا التوازن التام للجناس المزدوج تركيبة جدلية لفظية ودلالية كلية، تطابقاً نهائيًّا للصورة الطباقية الذكر/الأنثى والمديح/النسيب والتي ولَّدتْ التوتر الديناميي للقصيدة. ونرى مثل

P. 210

---

[٣١] [قال التبريزي في شرح البيت: ''والأجود ها هنا أن يعني بها المرأة، وتكون شائعة في الجنس، ولا يمتنع أن يعنى بها عمورية. لأنه قد شبهها بالبكر في أول القصيدة،'' **ديوان أبي تمام بشرح التبريزي** ١: ٧٢–المترجم].

[٣٢] بين قتل العدو واغتصاب نسائه عنصر للمطابقة بمثل ما فيه من المصادفة العرضية، وذلك أن ''لإعادة خلق الخصوبة،'' كما يلاحظ شتفن شبيرل، ''ما يناظره بين تيمات الحرب. فكثير من القصائد تربط بين قتل الخليفة أعداءه وبين خلق حياة جديدة في مملكته. فقتل الأعداء يصوَّر بوصفه فعلاً من أفعال التضحية التي سوف تضمن الازدهار للأرض'' (شبيرل، ''الملوكية الإسلامية،'' ٣٠).

هذا الإحكام لصورة المديح وصورة النسيب مرة أخرى في البيت ٦٦ حيث يتضمن الجناس اللفظي أو التطابق طباقاً دلاليًا أو تركيبة جدلية حتى تندمج المتعارضات بعضها في البعض الآخر. فالشاعر يجمع بين صورة المديح حيث السيوف مسلولة من أغمادها، وهي توحي بالفعل الجنسي كذلك، وبين أكثر صور النسيب تقليدية عن العذرية—العذراء البيضاء البشرة، تحيط بها أندادها. وإن أخذنا بعين الاعتبار العلاقة بين ''البِيْض'' أي النساء البيض و''البَيْض'' أي بيضة [أو بيضة المرأة]، وخصيتا الرجل). وهكذا فإن البيتين ٦٥ و٦٦ يؤكدان لنا أخيراً فحولة السيف وهو ما صرَّح به الشاعر في البيتين الأولين من القصيدة.

وهكذا فإن فتح عمورية، انتصار السيف، يُعيدُ تأكيد كلِّ الفضائل البطولية الذكورية والحربية التي ترد في المديح الكلاسيكي، وتصرِّح بانتصار الخلافة الإسلامية التي تحافظ على هذه الفضائل. إن القصيدة، بطرحها هذه الصورة، تكمل دائرتها المعنوية، ويخمد التوتر بين الثنائيات المتضادة جدليًا الذكر/الأنثى، الإيجابي/السلبي، الإسلام/الكفر.

في الأبيات ٦٧ إلى ٧١:

٦٧. خَليفَةَ اللَهِ جازى اللَهُ سَعيَكَ عَن ... جُرثومَةِ الدِينِ وَالإِسلامِ وَالحَسَبِ

٦٨. بَصُرتَ بالراحَةِ الكُبرى فَلَم تَرَها ... تُنالُ إِلّا عَلى جِسرٍ مِنَ التَعَبِ

٦٩. إِنْ كانَ بَينَ صُروفِ الدهرِ مِن رَحِمٍ ... مَوْصولَةٍ أَوْ ذِمامٍ غَيرِ مُنْقَضِبِ

٧٠. فَبَيْنَ أيامِكَ اللاتي نُصِرْتَ بها ... وَبَيْنَ أيامِ بَدْرٍ أَقْرَبُ النَّسَبِ

٧١. أَبْقَتْ بني الأصفرِ الْمِمْراضِ كاسِمِهِم ... صُفْرَ الوجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهَ العَرَبِ

يلحق الشاعر دعاءً موجزاً يختم به القصيدة، فيدعو الله، متكئاً على الفضيلة الجاهلية التي تقوم على النضال في سبيل شرف القبيلة، جرثومة النسب، أن يكافئ الخليفة لجهاده في سبيل ''جرثومة'' الدين والإسلام في البيت ٦٧، وهكذا يعبِّر عن المبدأ الإسلامي الذي يقوم على أن الإخلاص للإسلام والرعية المسلمين يَجُبُّ العصبيةَ القبلية الجاهلية. ويقف البيت ٦٨ علامة على اكتمال النمط الطقوسي: فمن خلال إنكار الذات P. 211

والتضحية بالنفس ينال الخليفة راحة البال، وفي الحقيقة، ينال خلاصه. أما في البيتين ٦٩–٧٠ فينتقل الشاعر مرة أخرى إلى الموتيف الجاهلي عن الأنساب، مسقطاً إياه هذه المرة على التاريخ: إذ يثبت صلة النسب بين فتح عمورية ونصر النبي في غزوة بدر (في السنة ٢ للهجرة). وعن طريق هذا النسب المجازي بين وقعتي عمورية وبدر يسمح الشاعر لعمورية أن ترتقي إلى أعلى نموذج أصلي للانتصارات الإسلامية. وفي البيت الأخير يعيد الشاعر تأكيد الجدل الطقوسي لسلب الحياة من العدو وإعادة الحيوية إلى الإسلام. وأبو تمام يعلن، جامعاً بين مفهومَيْ ''الفأل في اللفظ'' و''النسَب قدَر،'' أن المعتصم قد ترك وُجُوهَ بني الأصفر (الروم) وقد استنزفت الهزيمة دماءهم حتى مرضوا، أما وُجُوهُ العَربِ فهي تَشِعُّ بألَق النصر.

قصيدة فتح عمورية

١. السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ — في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ
٢. بيضُ الصَفائِحِ لا سودُ الصَحائِفِ في — مُتونِهِنَّ جَلاءُ الشَكِّ وَالرِيَبِ
٣. وَالعِلمُ في شُهُبِ الأَرماحِ لامِعَةً — بَينَ الخَميسَينِ لا في السَبعَةِ الشُهُبِ
٤. أَينَ الرِوايَةُ بَل أَينَ النُجومُ وَما — صاغوهُ مِن زُخرُفٍ فيها وَمِن كَذِبِ
٥. تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفَّقَةً — لَيسَت بِنَبعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ
٦. عَجائِباً زَعَموا الأَيّامَ مُجفِلَةً — عَنهُنَّ في صَفَرِ الأَصفارِ أَو رَجَبِ
٧. وَخَوَّفوا الناسَ مِن دَهياءَ مُظلِمَةٍ — إِذا بَدا الكَوكَبُ الغَربِيُّ ذو الذَنَبِ
٨. وَصَيَّروا الأَبرُجَ العُليا مُرَتَّبَةً — ما كانَ مُنقَلِباً أَو غَيرَ مُنقَلِبِ
٩. يَقضونَ بِالأَمرِ عَنها وَهيَ غافِلَةٌ — ما دارَ في فُلُكٍ مِنها وَفي قُطُبِ
١٠. لَو بَيَّنَت قَطُّ أَمراً قَبلَ مَوقِعِهِ — لَم تُخفِ ما حَلَّ بِالأَوثانِ وَالصُلُبِ
١١. فَتحُ الفُتوحِ تَعالى أَن يُحيطَ بِهِ — نَظمٌ مِنَ الشِعرِ أَو نَثرٌ مِنَ الخُطَبِ
١٢. فَتحٌ تَفَتَّحُ أَبوابُ السَماءِ لَهُ — وَتَبرُزُ الأَرضُ في أَثوابِها القُشُبِ
١٣. يا يَومَ وَقعَةِ عَمّورِيَّةَ اِنصَرَفَت — مِنكَ المُنى حُفَّلاً مَعسولَةَ الحَلَبِ
١٤. أَبقَيتَ جَدَّ بَني الإِسلامِ في صَعَدٍ — وَالمُشرِكينَ وَدارَ الشِركِ في صَبَبِ
١٥. أُمٌّ لَهُم لَو رَجَوا أَن تُفتَدى جَعَلوا — فِداءَها كُلَّ أُمٍّ مِنهُمُ وَأَبِ
١٦. وَبَرزَةُ الوَجهِ قَد أَعيَت رِياضَتُها — كِسرى وَصَدَّت صُدوداً عَن أَبي كَرِبِ
١٧. بِكرٌ فَما اِفتَرَعَتها كَفُّ حادِثَةٍ — وَلا تَرَقَّت إِلَيها هِمَّةُ النُوَبِ
١٨. مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبلَ ذَلِكَ قَد — شابَت نَواصي اللَيالي وَهيَ لَم تَشِبِ
١٩. حَتّى إِذا مَخَّضَ اللَهُ السِنينَ لَها — مَخضَ البَخيلَةِ كانَت زُبدَةَ الحِقَبِ
٢٠. أَتَتهُمُ الكُربَةُ السَوداءُ سادِرَةً — مِنها وَكانَ اِسمُها فَرّاجَةَ الكُرَبِ
٢١. جَرى لَها الفَألُ بَرحاً يَومَ أَنقِرَةٍ — إِذ غودِرَت وَحشَةَ الساحاتِ وَالرُحَبِ
٢٢. لَمّا رَأَت أُختَها بِالأَمسِ قَد خَرِبَت — كانَ الخَرابُ لَها أَعدى مِنَ الجَرَبِ

٢٣. كَم بَينَ حيطانِها مِن فارِسٍ بَطَلٍ قاني الذَوائِبِ مِن آني دَمٍ سَرَبِ
٢٤. بِسُنَّةِ السَيفِ وَالخَطِّيِّ مِن دَمِهِ لا سُنَّةِ الدينِ وَالإِسلامِ مُختَضِبِ
٢٥. لَقَد تَرَكتَ أَميرَ المُؤمِنينَ بِها لِلنارِ يَوماً ذَليلَ الصَخرِ وَالخَشَبِ
٢٦. غادَرتَ فيها بَهيمَ اللَيلِ وَهوَ يَشُلُّهُ وَسطَها صُبحٌ مِنَ اللَهَبِ
٢٧. حَتّى كَأَنَّ جَلابيبَ الدُجى رَغِبَت عَن لَونِها وَكَأَنَّ الشَمسَ لَم تَغِبِ
٢٨. ضَوءٌ مِنَ النارِ وَالظَلماءِ عاكِفَةٌ وَظُلمَةٌ مِن دُخانٍ في ضُحىً شَحِبِ
٢٩. فَالشَمسُ طالِعَةٌ مِن ذا وَقَد أَفَلَت وَالشَمسُ واجِبَةٌ مِن ذا وَلَم تَجِبِ
٣٠. تَصَرَّحَ الدَهرُ تَصريحَ الغَمامِ لَها عَن يَومِ هَيجاءَ مِنها طاهِرٍ جُنُبِ
٣١. لَم تَطلُعِ الشَمسُ فيهِ يَومَ ذاكَ عَلى بانٍ بِأَهلٍ وَلَم تَغرُب عَلى عَزَبِ
٣٢. ما رَبعُ مَيَّةَ مَعموراً يُطيفُ بِهِ غَيلانُ أَبهى رُبىً مِن رَبعِها الخَرِبِ
٣٣. وَلا الخُدودُ وَقَد أُدمينَ مِن خَجَلٍ أَشهى إِلى ناظِري مِن خَدِّها التَرِبِ
٣٤. سَماجَةً غَنِيَت مِنّا العُيونُ بِها عَن كُلِّ حُسنٍ بَدا أَو مَنظَرٍ عَجَبِ
٣٥. وَحُسنُ مُنقَلَبٍ تَبقى عَواقِبُهُ جاءَت بَشاشَتُهُ مِن سوءِ مُنقَلَبِ
٣٦. لَو يَعلَمُ الكُفرُ كَم مِن أَعصُرٍ كَمَنَت لَهُ العَواقِبُ بَينَ السُمرِ وَالقُضُبِ
٣٧. تَدبيرُ مُعتَصِمٍ بِاللَهِ مُنتَقِمٍ لِلَّهِ مُرتَقِبٍ في اللَهِ مُرتَغِبِ
٣٨. وَمُطعَمِ النَصرِ لَم تَكهَم أَسِنَّتُهُ يَوماً وَلا حُجِبَت عَن رَوحِ مُحتَجِبِ
٣٩. لَم يَغزُ قَوماً وَلَم يَنهَد إِلى بَلَدٍ إِلّا تَقَدَّمَهُ جَيشٌ مِنَ الرَعَبِ
٤٠. لَو لَم يَقُد جَحفَلاً يَومَ الوَغى لَغَدا مِن نَفسِهِ وَحدَها في جَحفَلٍ لَجِبِ
٤١. رَمى بِكَ اللَهُ بُرجَيها فَهَدَّمَها وَلَو رَمى بِكَ غَيرُ اللَهِ لَم يُصِبِ
٤٢. مِن بَعدِ ما أَشَّبوها واثِقينَ بِها وَاللَهُ مِفتاحُ بابِ المَعقِلِ الأَشِبِ
٤٣. وَقالَ ذو أَمرِهِم لا مَرتَعٌ صَدَدٌ لِلسارِحينَ وَلَيسَ الوِردُ مِن كَثَبِ
٤٤. أَمانِياً سَلَبَتهُم نُجحَ هاجِسِها ظُبى السُيوفِ وَأَطرافُ القَنا السُلُبِ
٤٥. إِنَّ الحِمامَينِ مِن بيضٍ وَمِن سُمُرٍ دَلوا الحَياتَينِ مِن ماءٍ وَمِن عُشُبِ

٤٦. لَبَّيتَ صَوتاً زِبَطرِيّاً هَرَقتَ لَـهُ كَأسَ الكَرى وَرُضابَ الخُرَّدِ العُرُبِ

٤٧. عَداكَ حَرُّ الثُغورِ المُستَضامَةِ عَن بَردِ الثُغورِ وَعَن سَلسالِها الحَصِبِ

٤٨. أجبتَه معلناً بالسيف منصلتاً ولو أجبت بغير السيفِ لم تُجَبِ

٤٩. حتى تركتَ عمودَ الشركِ مُنْعَفِراً ولم تُعَرِّجْ على الأوتادِ والطُنُبِ

٥٠. لَمّا رَأى الحَربَ رَأيَ العَينِ توفِلِسٌ وَالحَربُ مُشتَقَّةُ المَعنى مِنَ الحَرَبِ

٥١. غَدا يُصَرِّفُ بِالأَموالِ جِريَتَها فَعَزَّهُ البَحرُ ذو التَيّارِ وَالحَدَبِ

٥٢. هَيهاتَ زُعزِعَتِ الأَرضُ الوَقورُ بِهِ عَن غَزوِ مُحتَسِبٍ لا غَزوِ مُكتَسِبِ

٥٣. لَم يُنفِقِ الذَهَبَ المُربي بِكَثرَتِهِ عَلى الحَصى وَبِهِ فَقرٌ إِلى الذَهَبِ

٥٤. إِنَّ الأُسودَ أُسودَ الغيلِ هِمَّتُها يَومَ الكَريهَةِ في المَسلوبِ لا السَلَبِ

٥٥. وَلّى وَقَد أَلجَمَ الخَطِّيُّ مَنطِقَهُ بِسَكتَةٍ تَحتَها الأَحشاءُ في صَخَبِ

٥٦. أَحذى قَرابينَهُ صَرفَ الرَدى يَحتَثُّ أَنجى مَطاياهُ مِنَ الهَرَبِ

٥٧. مُوَكِّلاً بِيَفاعِ الأَرضِ يُشرِفُهُ مِن خِفَّةِ الخَوفِ لا مِن خِفَّةِ الطَرَبِ

٥٨. إِن يَعدُ مِن حَرِّها عَدوَ الظَليمِ فَقَد أَوسَعتَ جاحِمَها مِن كَثرَةِ الحَطَبِ

٥٩. تِسعونَ أَلفاً كَآسادِ الشَرى نَضِجَت جُلودُهُم قَبلَ نُضجِ التينِ وَالعِنَبِ

٦٠. يا رُبَّ حَوباءَ حينَ اجتُثَّ دابِرُهُم طابَت وَلَو ضُمِّخَت بِالمِسكِ لَم تَطِبِ

٦١. وَمُغضَبٍ رَجَعَت بيضُ السُيوفِ بِهِ حَيَّ الرِضا مِن رَداهُم مَيِّتَ الغَضَبِ

٦٢. وَالحَربُ قائِمَةٌ في مَأزِقٍ لَجِجٍ تَجثو القِيامُ بِهِ صُغراً عَلى الرُكَبِ

٦٣. كَم نيلَ تَحتَ سَناها مِن سَنا قَمَرٍ وَتَحتَ عارِضِها مِن عارِضٍ شَنِبِ

٦٤. كَم كانَ في قَطعِ أَسبابِ الرِقابِ بِها إِلى المُخَدَّرَةِ العَذراءِ مِن سَبَبِ

٦٥. كَم أَحرَزَت قُضُبُ الهِندِيِّ مُصلَتَةً تَهتَزُّ مِن قُضُبٍ تَهتَزُّ في كُثُبِ

٦٦. بيضٌ إِذا اِنتُضِيَت مِن حُجبِها رَجَعَت أَحَقَّ بِالبيضِ أَتراباً مِنَ الحُجُبِ

٦٧. خَليفَةَ اللَهِ جازى اللَهُ سَعيَكَ عَن جُرثومَةِ الدينِ وَالإِسلامِ وَالحَسَبِ

٦٨. بَصُرتَ بِالراحَةِ الكُبرى فَلَم تَرَها تُنالُ إِلّا عَلى جِسرٍ مِنَ التَعَبِ

٦٩. إنْ كانَ بيَن صُروفِ الدهرِ مِن رَحِمٍ   مَوْصــولَةٍ أوْ ذِمــامٍ غَــيرِ مُنْقَضِــبِ
٧٠. فَبَـيْنَ أيامـكَ اللاتـي نُصِـرْتَ بهـا   وَبَــيْنَ أيــامِ بَــدْرٍ أَقْــرَبُ النَّسَــبِ
٧١. أَبْقَــتْ بــني الأصــفر الْمِمْــراضِ   صُفْرَ الوجُوهِ وَجَلَّـتْ أَوْجُـهَ العَـربِ

الفصل التاسع

''وَلَكُمْ تُصاغُ مَحاسِنُ الأشعار''[1]

قصيدة مدح للخليفة المعتصم بمناسبة إحراق الأفشين

''ومكروا ومكر الله والله خير الماكرين.''

[القرآن ٣: ٥٤]

P. 220

إنَّ آخِرَ قصيدةٍ لأبي تمام في أمْرٍ عظيمٍ من أمورِ الدولةِ العباسية ولعلها أكثرَ قصائده افتناناً هي قصيدته في مدح المعتصم التي قالها بمناسبة إحراق جثمان قائده الشهير، خيذر بن كاوس، المعروف بلقبه الأميري التركي، الأفشين.[2] وقد اتُّهِمَ الأفشين بالخيانة وحُوكِمَ وأُدِينَ. وكان قد اكتسبَ شهرتَهُ وذاعَ صيتُه لدوره في الحرب على بابك والخرمية في أذربيجان (٢٢٠-٢٢٢ للهجرة) والتي تناولها أبو تمام في قصيدته رقم ١٣٠ [انظر الفصل ٧ أعلاه]. وقد شارك كذلك في فتح عمورية (٢٢٣ للهجرة) ولعب دوراً بارزاً تحت قيادة المعتصم نفسه [انظر الفصل ٨ أعلاه]. وفي السنة التالية (٢٢٤ للهجرة) شجَّع الأفشين المتمرد مازَيَّار[3] في طبرستان، حقداً على نفوذ عبد الله بن طاهر هناك [وطمعاً في إمارة خراسان بعد عزل ابن طاهر عنها]. ثم شارك في إخماد تمرد

---

[1] القصيدة رقم ٧٢، **ديوان أبي تمام** ٢: ١٩٨-٢٠٩. والتحليل المقدم لهذه القصيدة هنا ظهر في صورة مقالة بالعربية: سوزان ستيتكيفيتش، ''تكوين القصيدة في شعر أبي تمام. دراسة نقدية لقصيدته عن إحراق الأفشين'' **آفاق عربية** (بغداد. سبتمبر ١٩٧٩) ٩٨-١٠٣، وقد ناقشت كذلك هذه القصيدة في س. ستيتكيفيتش، ''الشاعر العباسي يفسِّر التاريخ.'' ٥٥-٦٠.

[2] [''وهو من أولاد الأكاسرة، والأفشين لقب لمن ملك مدينة أشروسنة'' (انظر ابن تغري بردي في كتابه **النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة**، في حوادث سنة ٢٢٦ للهجرة)-المترجم].

[3] [ضبط اسم مازيار مأخوذ من ابن تغري بردي [انظر **النجوم الزاهرة** في حوادث سنة ٢٢٦ للهجرة، حيث يذكر ابن تغري بردي وفاة مازيار في هذه السنة؛ قال: ''وفيها توفي مازيار، واسمه محمد بن قارن، الأمير صاحب طبرستان. ... ومازيار بفتح الميم وبعد الألف زاي مفتوحة وياء مثناة من تحت مشددة وبعد الألف راء مهملة''. وقد ذكر ابن تغري بردي في حوادث ٢١٠ للهجرة: ''وفيها توفي شهريار بن شروين صاحب الديلم وملك بعده ابنه سابور فنازعه على الملك مازيار بن قارن وقهره وأسره وقتله واستولى المذكور على الجبال والديلم''-المترجم].

مازَيّار حيث كان قائداً لجيش المسلمين.[4] وفي ٢٢٤ للهجرة اتهم الأفشين بالخيانة والردة فحوكم وسُجِنَ. وفي ٢٢٦ للهجرة منع المعتصم الأفشين من الطعام والشراب حتى مات، ثم أخرج وصلب في شعبان من تلك السنة. وقد صُلِبَ وعُرِضَ جثمانه على باب العامة في سامراء، ثم أحرق، وألقي رماد جثمانه في نهر الفرات.[5] ومع أن مشهد حرق جثمان الأفشين يكوِّن الموتيف المهيمن في هذه القصيدة، إلا أن محاكمته التي تظل موضع جدل وريب، وقد أوردها الطبري بالتفصيل،[6] بما فيها من اتهامات صريحة P. 221

---

[4] [أورد ابن تغري بردي في **النجوم الزاهرة** في حوادث سنة ٢٢٤: ''وفيها أظهر مازيار بن قارن الخلاف بطبرستان وحارب أعوان الخليفة. وكان مبايناً لآل طاهر؛ وكان المعتصم يأمره بحمل الخراج إليهم، فيقول مازيار: لا أحمله إلا إلى أمير المؤمنين. وكان الأفشين يسمع أحياناً من المعتصم ما يدل على أنه يريد عزل عبد الله بن طاهر؛ فلما ظفر الأفشين ببابك ونزل من المعتصم المنزلة الرفيعة طمع في إمرة خراسان، وبلغه منافرة مازيار، فكتب إليه الأفشين يمنيه ويستميله ويقوي عزمه. ثم كتب المعتصم إلى عبد الله بن طاهر بمحاربة مازيار، ثم جهز بعد ذلك المعتصم جيشاً لمحاربة مازيار وعلى الجيش الأفشين المذكور هذا—المترجم].

[5] انظر مقالة و. بارتهولد وهاملتون جب ''الأفشين.'' **دائرة المعارف الإسلامية**.
See W. Barthold and H.A.R. Gibb, ''al-Afshīn,'' *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed.
والطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣، ٢: ١٣٠٨-١٣١٣، ١٣١٧-١٣١٨. [ورد في **نهاية الأرب في فنون الأدب** للنويري في أحداث سنة ٢٢٥: ''في هذه السنة غضب المعتصم على الأفشين وحبسه، وذلك لما ظهر عنه من مباطنة المازيار وغيره، فأحضره وقوبل على ذلك وحوقق على ما كان قد قصده من الخلاف، وحبس إلى أن مات في سنة ست وعشرين ومائتين، وقيل منع عنه الطعام حتى مات، ولما مات أمر المعتصم بإخراجه وصلبه على باب العامة، ووجد بقلفته، ثم ألقي وأحرق وأخذ ماله، ووجد في داره أصناماً وكتاباً من كتب المجوس.'' انظر هامشاً تالياً عند تفسير البيت ١٠ من هذه القصيدة—المترجم].

[6] الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣، ٢: ١٣٠٨-١٣١٣. [ورد في الطبري: ''دخلت سنة خمس وعشرين ومائتين ... ... وفيها عزل الأفشين عن الحرس ووليه إسحاق بن يحيى بن معاذ وفيها وجه عبد الله بن طاهر بمازيار فخرج إسحاق بن إبراهيم إلى الدسكرة فأدخله سامرا في شوال وأمر بحمله على الفيل ... ... فجلس المعتصم في دار العامة لخمس ليال خلون من ذي القعدة وأمر فجمع بينه وبين الأفشين وقد كان الأفشين حبس قبل ذلك بيوم فأقر المازيار أن الأفشين كان يكاتبه ويصوب له خلاف والمعصية فأمر برد الأفشين إلى محبسه وأمر بضرب مازيار فضرب أربعمائة سوط وخمسين سوطا و وطلب ماء فسقي فمات من ساعته وفيها غضب المعتصم على الأفشين فحبسه ذكر الخبر عن سبب غضبه عليه وحبسه إياه ذكر أن الأفشين كان أيام حربه بابك ومقامه بأرض الخرمية لا يأتيه هدية من أهل إرمينية إلا وجه بها إلى أشروسنة فيجتاز ذلك بعبد الله بن طاهر فيكتب عبد الله إلى المعتصم بخبره فكتب المعتصم إلى عبد الله بن طاهر يأمر بتعريف جميع ما يوجه به الأفشين من الهدايا إلى أشروسنة ففعل عبد الله بذلك''—المترجم].

للأفشين بالردة تقوم هنا بوصفها قوة دافعة تسري في نسيج القصيدة لموقف الخليفة من الأفشين وإقامة الحجة عليه. وفي هذه القصيدة نجد العناصر التاريخية والدينية والسياسية أكثر مما في القصائد المتناولة من قبل، وهي أيضاً أكثر استقلالاً من أخواتها عن المتطلبات البنيوية لشكل القصيدة الكلاسيكي. وينبغي لفهم هذه القصيدة حقيقة إدراك أن المحاكمة الشرعية لمجرم سياسي قد صوِّرت فيها بوصفها محرقة، أضحية، تصبح من خلالها الأمة المدنسة بالخيانة والكفر وقد تطهَّرتْ. ومعنى ذلك أن مفهوم الخلاص القديم عن التضحية كان لا يزال راسخاً في قلوب الناس على الرغم من أن الدولة العباسية كانت تقوم من حيث المبدأ على الشرعية الإسلامية.[7]

تبدأ القصيدة بأسلوب تحذير مباشر: ''حذارِ...حذارِ'' مصوغ على نمط التحذيرات العنيفة التي اعتدنا عليها في شعر الحرب قبل الإسلام، لكنه الآن موجه إلى مَنْ تسوِّلْ له نفسُه التفكير في التمرد والهرطقة. ويجتمع كلٌّ من ''الحق'' و''السيف'' و''أسد العرين'' (الخليفة) ليكوِّنوا محوراً من القوة المقدسة والعسكرية والسياسية، أي ذلك الثالوث من العناصر الذي تتحدَّد به الخلافة الإسلامية العباسية، والذي يضمن الهزيمة الأخيرة والحاسمة لكل مَنْ يعارضها:

١. الحَقُّ أَبلَجُ وَالسُيوفُ عَوارِ فَحَذارِ مِن أَسَدِ العَرينِ حَذارِ

ومن ثم يقدِّم الشاعر، كما لو كان يعطي مثالاً لعبارته التمهيدية تلك، تاريخاً شديدَ الإيجاز لمسيرة الأفشين في الزندقة والكفر حتى كشف الله حقيقته في النهاية:

٢. مَلِكٌ غَدا جارَ الخِلافَةِ مِنكُمُ[8] وَاللَهُ قَد أَوصى بِحِفظِ الجارِ

٣. يا رُبَّ فِتنَةِ أُمَّةٍ قَد بَزَّها جَبّارُها في طاعَةِ الجَبّارِ

٤. جالَت بِخَيذَرَ جَولَةَ المِقدارِ[9] فَأَحَلَّهُ الطُغيانُ دارَ بَوارِ

٥. كَم نِعمَةٍ لِلَّهِ كانَت عِندَهُ فَكَأَنَّها في غُربَةٍ وَإِسارِ

---

[7] انظر جيرارد. العنف والمقدس، الفصل ١، في مواضع مختلفة.

[8] [وقال الصولي: ''منكم'' يعني من الأفشين ورهطه.'' انظر شرح التبريزي ٢: ١٩٨. هامش ١-المترجم].

[9] [جولة المقدار: قدر الله الذي حل به. انظر السابق ٢: ١٩٨-المترجم].

٦. كُسِيَت سَبائِبَ لومِهِ فَتَضاءَلَت — كَتَضاؤُلِ الحَسناءِ في الأَطمارِ[١٠]
٧. مَوتورَةٌ طَلَبَ الإِلَهُ بِثَأرِها — وَكَفى بِرَبِّ الثَأرِ مُدرِكَ ثارِ
٨. صادى أَميرَ المُؤمِنينَ بِزِبرِجٍ — في طَيِّهِ حُمَةُ الشُجاعِ الضاري[١١]
٩. مَكراً بَنى رُكنَيهِ إِلّا أَنَّهُ — وَطَدَ الأَساسَ عَلى شَفيرٍ هارِ
١٠. حَتّى إِذا ما اللَهُ شَقَّ ضَميرَهُ — عَن مُستَكِنِّ الكُفرِ وَالإِصرارِ[١٢]
١١. وَنَحا لِهَذا الدينِ شَفرَتَهُ انثَنى — وَالحَقُّ مِنهُ قانِئُ الأَظفارِ[١٣]

تشير عبارة ''ملك...منكم'' في البيت ٢ إلى أن التحذير موجَّه إلى الموالي من الفرس والترك الذين كانت بعض أجزاء من أراضيهم، الجبال وأذربيجان، قد أصبحت موطناً خصباً للمتمردين والزنادقة. وتوصف حماية الخليفة وولايته على الأفشين بأنها من قبيل الإجارة القبلية القديمة وحماية المستجير والمنتسب بالولاء، وقد اندرجت الآن في سياق الفكرة الإسلامية بوصفها أمر الله وامتدت لتشمل نظام الموالاة السياسي العباسي على وجه الخصوص والمؤسسة العباسية التي تردف هذا النظام على وجه العموم، والذي P. 222

---

[١٠] [''السبائب'' الشُّقق المستطيلة. وكذلك يقال سبائب الدم لما استطال في سيلانه. و''الأطمار'' الثياب الأخلاق. يقول: النعمة المصطنعة عند هذا المذموم كأنها الحسناء في الثياب الرثة. وقال الخارزنجي: كانت هذه النعمة مظلومة، إذ لم يكن لها أهلاً، فطلب الله بوترها فأزالها عنه. انظر السابق ٢: ١٩٨، وهامش ٣–المترجم].

[١١] [''صادى'' أي دارَى و''الزبرج'' غيم فيه ألوان مختلفة ولا ماء فيه. و''الشجاع'': ضرب من الحيات، واستعار الضاري له، ولم تجرِ العادة أن يقال حية ضارية. يقول: كان يرائيه كسحاب فيه ألوان إلا أن فيه مكان الماء حُمَةَ حيَّة. وجاء في بعض النسخ: ''الحمة'' فوعة السم. والأشبه أن يكون ''الصاري'' بالصاد غير المعجمة، مأخوذا من صرى السم إذا جمعه. انظر السابق ٢: ١٩٩، وهامش ١–المترجم].

[١٢] [جاء في شرح التبريزي (٢: ١٩٩–٢٠٠ وانظر كذلك صفحة ٢٠٠، هامش ١) في شرح هذا البيت: ''(أبو عبد الله): لم يكن الأفشين كافراً ولا منافقاً، وإنما كان رجلاً من الفرس، فنعشه المعتصم واصطفاه لحسن خدمته وطاعته ... غير أن الحساد أفسدوا ما كان بينهما ... فأخذه (أي المعتصم) وصلبه وأحرقه. وإنما نسبه أبو تمام إلى الكفر لخروجه على الإمام. وقيل إن سبب قتل الأفشين كان ابن أبي دُؤاد، لأمر جرى بينهما''–المترجم].

[١٣] [نحا'' اعتمد، وهو معطوف على قوله: ''حتى إذا ما الله شق ضميره'' وجواب ''إذا'' ''انثنى'' أي انقلب وهو مقتول''–المترجم].

كان بموجبه ينتسب غير العرب إلى القبائل العربية.[14] وفي هذا البيت يدل الشاعر على ظاهرة ثقافية مهمة أخرى، أي وصفه الالتزام الجاهلي بالإجارة بأنها مما أمر به الله في الإسلام. ونجد هذا الصبغ الإسلامي للقيم الجاهلية، مثل الإجارة والضيافة، كذلك في الحديث الشريف، فعلى سبيل المثال، ورد في سنن ابن ماجة: ''من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليُكرم جاره. ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه.''[15] وهذا يعني أن الصيغ الأدبية التي من خلالها ينتقل الشاعر من الجاهلية إلى العصر العباسي تعكس صيغ الثقافة بشكل عام.

وفي البيت ٣ يمجِّدُ الشاعرُ مرة أخرى طاعة الخليفة لله، وهذه المرة من خلال استئصال الفتنة. ومن طريق الجناس في كلمة ''الجبَّار'' بمعنى الذي يجبر عظاماً مكسورة، يشفيها'' مشيراً إلى الخليفة، وبمعنى ''الجبَّار.'' أحد أسماء الله، حيث يطابق الشاعر لفظيًّا بين الخليفة والله. ثم ينتقل الشاعر إلى وصف عمل الأفشين من خلال مكوِّنيْن جَدَليَّيْن يمثلان حياة البدوي في البادية—التجوال في البوادي والتعريس في منازل الشَّعر. وهكذا فإن طغيان الأفشين جعله يجول عبر تقلُّب القدر حتى نزل دار البوار في البيت ٤. ويربط الشاعر، باستخدامه عبارة ''دار بوار'' (التي توحي بحالة الأطلال في النسيب، وهي كذلك أحد نعوت الجحيم)، الأطلالَ الدارسة في النسيب بهلاك معنوي، كما سنرى في نهاية القصيدة عندما يطابق الشاعر بين الدولة العباسية المستقرة سياسيًّا وجنة السماء، مستخدماً عبارة ''دار قرار'' (أي دار استقرار، وأحد نعوت الجنة). وكما فعل الشاعر في قصيدة عمورية (رقم ٣)، فإنه يحدِّد الموقف

[14] عن التطور التاريخي لكلمة ''مولى'' انظر مقالة وينسنك بعنوان ''مولى.'' دائرة المعارف الإسلامية، ط١، وإجنتس جولدتسيهر، دراسات إسلامية،

Ignaz Goldziher, *Muslim Studies* (*Mohammedanische Studien*), tr. C. R. Barber and S. M. Stern, 2 vols. (London: George Allen & Unwin, Ltd., 1967) 1:101-4.

إن هذا النمط من التوسيع المجازي بالمفاهيم القبلية الجاهلية وما تؤسسه في المجتمع ليس مجرد وسيلة أدبية، لكنه أداة سياسية واجتماعية ذات أهمية أساسية في نقل المجتمع العربي من مستوى القبيلة إلى مستوى الدولة. وهكذا فإن استخدام الموتيفات الأدبية من طريق هذا التوسيع المجازي يوضح الجانب النفسي والعاطفي، وبالمثل الجانب الاجتماعي—السياسي، لآليات التغير الاجتماعي من هذا القبيل.

[15] سنن ابن ماجة، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ٢مج (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢)، ٢: ١٢١١.

السياسي من خلال المفهوم الجاهلي عن الثأر وذلك من خلال وصف كفر الأفشين بنعمة الله عليه عن طريق الخليفة بأنها مثل إهانة المرأة الحسناء المأسورة في الأبيات ٥-٧. وهكذا فإن نعمة الله منتهكة ومتضائلة في أطمار، أي خرق مهلهلة، والأمة مدنّسة؛ ولا بد أن يثأر لها الله. وهكذا فإن الوصف التقليدي للمحبوبة في النسيب، والأنوثة التي يتعبّد الشاعر في محرابها ويضعها موضع التكريم من نفسه، يستبدل بها في قصيدة الخيانة والثأر استبدالاً ملائماً صورة الحسناء المأسورة المهانة الممزّقة الثياب الشَعْثاءَ الشّعر. ويمدنا البيت ٨ كذلك بمقابل لصورة النسيب التقليدية: فبدلاً من السحب المطرة التي تأتي بالربيع إلى الأطلال المهجورة، فإن الشاعر يصف الأفشين بأنه مثل سحاب مختلف ألوانه، إلا أن الماء (رمز الحياة) فيه حل محله سُمُّ حَيَّة (رمز الموت). لقد كانت مناقب الأفشين العسكرية مثل بيت بني على الرمال—صرح عظيم على وشك الانهيار في البيت ٩، مشيراً إلى الآية القرآنية: ''أفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيانَهُ على تقوى من الله ورضوان خيرٌ أمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيانَهُ على شَفا جُرُفٍ هارٍ فانهارَ به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين'' (القرآن ٩: ١١٠). وهكذا شَقَّ الله ضميرَ الأفشين وكأنه حبّة فاكهة عطنة، كاشفاً عن مكمن العطب فيها. وفي النهاية، يُصَوِّر الله، في البيت ١١، بأنه محارب شديد القوى مَزَّقَ بسيفه الباتر—أي المعتصم—جسد الأفشين، ويُصَوِّر الحَقُّ بأنه طائر من الطيور الجوارح في ميدان الحرب انقضَّ على جثمان الخائن والتهمه. وهكذا فإن الشاعر يعبر في هذه القصيدة الإسلامية المبنية على مفهوم الأخذ بالثأر عن النموذج الجاهلي لقصيدة الحرب الثلاثي (التدنيس—سفك الدماء—التطهير).

P. 223

يبدأ الشاعر، منتقلاً من فكرة التحذير التي تقع سوابقها في شعر الحرب في الجاهلية، بدفاع شرعي عن الخليفة يدعمه بأمثلة من سيرة النبي والتاريخ الإسلامي وذلك في قوله:

١٢. هـذا النَبِـيُّ وكـانَ صَـفوَةَ رَبِّـهِ   مِـن بَـينِ بـادٍ في الأنـامِ وَقـارِ[١٦]

---

[١٦] [''البادي'' الذي يسكن البدو و''القاري'' الذي يسكن القرى وقد يجوز أن تسمى المدينة قرية على سبيل التوسع، ولولا أن ذلك جائز لم يكن البادي والقاري يشتملان على جميع الناس.'' انظر شرح التبريزي ٢: ٢٠٠—المترجم].

١٣. قَد خَصَّ مِن أَهلِ النِفاقِ عِصابَةً — وَهُمُ أَشَدُّ أَذىً مِنَ الكُفّارِ
١٤. وَٱختارَ مِن سَعدٍ لَعينِ بَني أَبي — سَرحٍ لِوَحيِ اللَهِ غَيرَ خِيارِ
١٥. حَتّى ٱستَضاءَ بِشُعلَةِ السُوَرِ الَّتي — رُفِعَت لَهُ سُجفاً عَنِ الأَسرارِ
١٦. وَالهاشِمِيّونَ اِستَقَلَّت عيرُهُم — مِن كَربَلاءَ بِأَثقَلِ الأَوتارِ
١٧. فَشَفاهُمُ المُختارُ مِنهُ وَلَم يَكُن — في دينِهِ المُختارُ بِالمُختارِ
١٨. حَتّى إِذا اِنكَشَفَت سَرائِرُهُ اِغتَدَوا — مِنهُ بَراءَ السَمعِ وَالأَبصارِ

[ويمكننا أن نقتبس هنا ما ورد في شرح التبريزي لهذه الأبيات فهو يلخص لنا المعنى بعبارة واضحة:

إنه ليس بعجبٍ اختصاصك إياه مع انطوائه على الكفر، حتى إذا انكشف لك ما كان عليه. أحللتَ به ما كان استحقه، لأن النبي صلى الله عليه وسلم وكان صفوة الله يُوحى إليه قد اصطفى عصابةً من أهل النفاق منهم سعد بن أبي سَرْح وكان اختاره لكتابة وحْيه، وكذلك وقع مثله للهاشميين لأنهم اختاروا المختار بن أبي عبيد للإدراك بثأر آل النبي صلى الله عيه وسلم وأعانوه وشدوا على يديه، حتى إذا انكشفت لهم سرائره تبرءوا منه ومما رأوا فيه[17]–المترجم].

وحسب البيت ١٥، فإن الحقيقة الساطعة لكلمة الله، السور القرآنية نفسها، كشفت عن نفاق ابن أبي سرح.[18] فإذا كان النبي، وهو صفوة اختيار ربه، كما يقرر الشاعر، يمكن أن يُخْدع بمحتال مثل ابن أبي سرح، فلا يمكن أن يُلام المعتصم لانخداعه بالأفشين. وفي الأبيات ١٦–١٨ حادثة سابقة أخرى يُدْلَى بها، أي انخداع أسلاف الخليفة الهاشميين عندما زعم المختار الثقفي أنه سيأخذ بثأر الحسين في كربلاء. ولكنه

---

[17] شرح التبريزي ٢: ٢٠٠.

[18] يعلق أبو العلاء المعري على هذه الحادثة بذكر ما هو معروف من أن النبي محمداً ''كان يكتب له الوحي عبد الله بن أبي سرح [مع آخرين]، وكان يغير ما يقوله النبي صلى الله عليه وسلم فإذا قال: ''إن الله غفور رحيم'' كتب: ''إن الله سميع عليم.'' ونحو ذلك. ويقول للناس لو كان محمد صادقاً لأنكر عليَّ هذا التغيير'' (**ديوان أبي تمام** ٢: ٢٠١). [وقد رجع ابن أبي سرح عن ردّته بعد أن أهدر النبي دمه يوم الفتح، وشفع له عثمان بن عفان الذي كان أخاه في الرضاع. ثم كان له في الإسلام مكانة كبيرة حيث ولي مصر بعد عمرو بن العاص، ومات بعسقلان سنة ٣٧ للهجرة–المترجم].

انكشف في النهاية وظهرت عداوته للدين. إن هذا الجزء من القصيدة يتلاعب بفكرة الاختيار وسوء الاختيار: ففي البيت ١٢ يشار إلى النبي محمد بوصفه ''صفوة ربه''، وهي إشارة إلى لقب النبي 'المصطفى.' ومع أن اختيار الله للنبي اختيار معصوم من الخطأ، إلا أن اختيار الإنسان لغيره ليس كذلك. وهكذا نجد أن النبي في البيت ١٣ قد ''خَصَّ'' عصابة من أهل النفاق، و''اختار ... غير خيار'' في البيت ١٤. أما بالنسبة إلى الهاشميين، فإن اسم المختار كان منذراً بالسوء، كما لو كان اختيارهم إياه أمراً مقضيًّا وحتميًّا—فالنفاق جزء لا يتجزأ من طبيعته كما أن اسمه خادع ينطوي على المفارقة. وهكذا يتلاعب الشاعر في البيت ١٧ باسم الرجل من خلال الجناس والطباق بين النبي الذي كان مختاراً في دينه والمختار الذي اختاره الله ليلعب دور المنافق. وإذا كان اختيار الهاشميين للمختار ليطلب قتلة الحسين نيابةً عنهم أمراً لا مهرب منه، فإن انكشاف نفاقه في النهاية كان كذلك أمراً لا مفرَّ منه في البيت ١٨.[١٩] P. 224

يعمل هذان المثلان بطرق عدَّة في الوقت نفسه. فعلى المستوى الفقهي يقدمان لنا سابقتين قضائيتين في تبرير أفعال الخليفة؛ وعلى المستوى البلاغي، يبنيان زَخماً للقصيدة وحسًّا بالتوقع من خلال تكرار نمط الثقة–الخيانة–انكشاف الخيانة. وعلاوة على هذا، يدعم المثلان برهافة، عن طريق القياس، موقف الخليفة من خلال الربط بينه وبين النبي محمد وأسلاف العباسيين من بني هاشم، كما يدعوان القارئ إلى الربط في ذهنه بين الأفشين والخائنين المعروفين في صدر الإسلام، عبد الله بن سعد والمختار الثقفي. وهكذا فإن هذا الجدل القضائي القائم على المبدأ الشرعي والبلاغي من القياس يقوم بوظيفة تبرير منطقي للخليفة من جهة ومن جهة أخرى يقوم بتمثيل شعري ينبئ أو يلوِّح لنا بسوء مآب الأفشين. فخداعه ونفاقه كان لهما أن ينكشفا في آخر الأمر.

في البيت ١٩:

١٩. ما كانَ لَولا فُحشُ غَدرَةِ خَيذَرٍ   لِيَكونَ في الإِسلامِ عامُ فِجارِ

---

[١٩] انظر جيورجيو ليفي دلا فيدا، ''المختار،'' دائرة المعارف الإسلامية، ط١،
(Giorgio Levi Della Vida, "al-Mukhtār," *Encyclopaedia of Islam*, 1st ed.).

ينتقل أبو تمام من التاريخ الإسلامي إلى عادات العصر الجاهلي ومنظوم قيمه ليصف نفاق الأفشين من خلال أسوء فجور في الجاهلية، أي سفك الدماء في الأشهر الحرم، أي الفِجار.[٢٠] أما الجزء التالي من القصيدة الذي يمتد من البيت ٢٠ إلى البيت ٣٢:

٢٠. ما زالَ سِرُّ الكُفرِ بَينَ ضُلوعِهِ — حَتّى اِصطَلى سِرَّ الزِنادِ الواري
٢١. ناراً يُساوِرُ جِسمَهُ مِن حَرِّها — لَهَبٌ كَما عَصفَرتَ شِقَّ إِزارِ
٢٢. طارَت لَها شُعَلٌ يُهَدِّمُ لَفحُها — أَركانَهُ هَدماً بِغَيرِ غُبارِ
٢٣. مَشبوبَةً رُفِعَت لِأَعظَمِ مُشرِكٍ — ما كانَ يَرفَعُ ضَوءَها لِلساري
٢٤. صَلّى لَها حَيّاً وَكانَ وَقودَها — مَيتاً وَيَدخُلُها مَعَ الفُجّارِ
٢٥. فَصَّلنَ مِنهُ كُلَّ مَجمَعِ مَفصِلٍ — وَفَعَلنَ فاقِرَةً بِكُلِّ فَقارِ
٢٦. وَكَذاكَ أَهلُ النارِ في الدُنيا هُمُ — يَومَ القِيامَةِ جُلُّ أَهلِ النارِ
٢٧. يا مَشهَداً صَدَرَت بِفَرحَتِهِ إِلى — أَمصارِها القُصوى بَنو الأَمصارِ
٢٨. رَمَقوا أَعالي جِذعِهِ فَكَأَنَّما — وَجَدوا الهِلالَ عَشِيَّةَ الإِفطارِ
٢٩. وَاِستَنشَأوا مِنهُ قُتاراً نَشرُهُ — مِن عَنبَرٍ ذَفِرٍ وَمِسكٍ داري
٣٠. وَتَحَدَّثوا عَن هُلكِهِ كَحَديثِ مَن — بِالبَدوِ عَن مُتَتابِعِ الأَمطارِ
٣١. وَتَباشَروا كَتَباشُرِ الحَرَمَينِ في — قُحَمِ السِنينَ بِأَرخَصِ الأَسعارِ
٣٢. كانَت شَماتَةُ شامِتٍ عاراً فَقَد — صارَت بِهِ تَنضو ثِيابَ العارِ

فيكوّن المحور المعنوي الذي تدور حوله القصيدة بكليتها—إحراق جثمان الأفشين. والشاعر يدعم موتيف النار هذا بكل ارتباطاته العباسية–أدبيةً كانت أم دينية، معاصرة

[20] [جاء في لسان العرب (فجر): ''وأَيامُ الفِجارِ: أَيامٌ كانت بين قَيْسٍ وقريش. وفي الحديث: كنت أَيامِ الفِجارِ أَنْبُلُ على عمومتي، وقيل: أَيام الفِجارِ أيام وقائع كانت بين العرب تفاجروا فيها بعُكاظَ فاسْتَحلُّوا الحُرُماتِ. الجوهري: الفِجارُ يوم من أيام العرب، وهي أربعةَ أَفْجِرَةٍ كانت بين قريش ومَن معها من كِنانَةَ وبين قَيْس عَيْلان في الجاهلية، وكانت الدَّبْرة على قيس، وإنما سَمَّتْ قريش هذه الحرب فِجاراً لأَنها كانت في الأشهر الحرم، فلما قاتلوا فيها قالوا: قد فَجَرْنا فسميت فِجاراً. وفِجاراتُ العرب: مفاخراتها، واحدها فِجارٌ. والفِجاراتُ أَربعة: فِجار الرجل، وفِجار المرأَة، وفِجار القِرْد، وفِجار البَرّاض. ولكل فِجار خبر—المترجم].

P. 225

كانت أم جاهلية، حقيقية كانت أم مجازية. ففي المقام الأول، يُعَدُّ إحراق جثمان الأفشين الدليل الأخير على ارتداده عن الإسلام—أي ارتداده إلى النار، العنصر الأساسي في ديانة المجوس. وفي الوقت نفسه فإن عملية الإحراق تقوم بوظيفة التطهير بالنار في سياق الخلافة الإسلامية. وربما كان أمراً أكثر أهمية في جدل أبي تمام تبريراً للخليفة أنه يقدِّم حكمه—بأن يحرق جثمان الأفشين بنار أرضية عابرة في الدنيا الفانية—مثالاً على حكم الله—بإدخال المرتدين نار الجحيم الأبدية في الآخرة. إن المغزى ذا الطبقات الثلاث للنار مُقَرَّرٌ بإحكام في البيت ٢٤: فقد عاش الأفشين المجوسي يعبد النار، ومات مرتَّداً عن الإسلام بصلبه ثم حرقه على الجذع وأصبح وقوداً لها—بمعنى أن النار عاشت به، وهو تحوُّل مثير للمفارقة الساخرة—وفي العالم الآخر سوف يسكن فيها. وهكذا فإن الشاعر، باختيار إحراق جثمان الأفشين ليكون الموتيف المركزي للقصيدة، قد اختار تلك اللحظة من وجوده التي تجمع بين ماضيه ومستقبله في حاضر مطلق: لقد أعيد الأفشين، أو اخْتُزِلَ، إذا جاز التعبير، إلى عنصره الجوهري، مادته الأولى.

كما يلوِّن النحاسُ اللهبَ الصادر من النار، فإن مقداراً ضئيلاً من المعاني الشعرية الجاهلية والأدبية تضفي على هذه الصورة لمسات شعرية تقليدية: فالمقارنة الضمنية بين الكفر الكامن ''سر الكفر'' بين ضلوع الأفشين وبين النار الكامنة في الزناد ''سر الزناد'' حيث يكشف لَهَبٌ من النار لهباً آخر في البيت ٢٠؛ وتشبيه اللهب المحيط بجثمان المرتد الكافر بالعصفر الذي ينتشر على وشاح طويل في البيت ٢١؛ والتقابل بين التدمير المفاجئ والعنيف للجثمان وبين التدمير البطيء للأطلال التقليدية في النسيب الكلاسيكي في البيت ٢٢؛ والسخرية من المرتد الكافر الشحيح، الذي لم يكن حريصاً على إيقاد النار للضيف التائه في ظلام البادية مما يدل على الكرم في الجاهلية، فيكون مصيره أن يُحْرَقَ جثمانه بعد صلبه في البيت ٢٣. إن كل هذه الأبيات مبنية على أساس الموتيفات الكلاسيكية الأدبية التي تعد وصفاً شعريًّا غير مسبوق في التقليد الشعري العربي.

إضافةً إلى استيعاب الموتيفات الشعرية التقليدية في قصيدة المدح العباسية، يتكئ الشاعر على الصور النمطية عن التضحية والإحياء. فالأفشين، بوصفه ضحية لطقس التضحية هذا، تأكله النار: إذ تَتَّقِدُ في جسمه كاتِّقادها في الخشب كما في البيت ٢١ وتحيله إلى شعل من لهب في البيت ٢٢، وهي تفرِّق أعضائه وتنفذ خلالها في البيت٢٥. ومع ذلك، فإن هذه التضحية، بالنسبة إلى المسلمين، ذات تأثير خلاصي: فهي تومئ إلى التطهير والبعث والتجديد، ويلمح الشاعر إلى هذه المفارقة من خلال فكاهة ساخرة مريرة في الأبيات ٢٧–٣٢. وهو يتعجَّب في بداية هذه الأبيات من مشهد إحراق الجثمان عندما يصف البهجة التي غمرت المسلمين في الأمصار المختلفة عندما سمعوا بالخبر في البيت ٢٧. إن التشبيهات المستخدمة هنا كلها تعبر عن إعادة الدخول في المجتمع المجدَّد بعد التضحية: التطهير والبعث وطقس المؤاكلة (الوجبة المشتركة بين أعضاء المجتمع) 'commensal feast' وعودة الخصب إلى الأرض الخراب. لقد كان الناس يحدقون في جذع الشجرة التي أحرق جثمان الأفشين عليه بإعجاب وترقب الصائمين في P. 226
الليلة الأخيرة من شهر رمضان هلالَ شوال وعيد الفطر في البيت ٢٨؛ وقد شموا من رائحة جلده المحروق ما هو أحبُّ إليهم من المسك والعنبر—وهما من العطور المستخدمة في الشعر العربي وفي الإسلام في التطهير الطقوسي كما يتضح في البيت ٢٩.[٢١] —كما يتباشرون بموته كما يتباشر البدو بالديمة (المطر الدائم مع سكون) فتتوالى بها خيراتهم— —وهذا تشبيه يوحي بأن إحراق الأفشين يحيي الأمة الإسلامية إحياء المطر للأراضي المقفرة في البيت ٣٠. ومرة أخرى، في البيت ٣١، فإن الناس استبشرت بأخبار إحراق جثمان الأفشين استبشارهم بأخبار رخص الأسعار في السنين الشدائد. وأخيراً يعلن الشاعر، في البيت ٣٢، أن الشماتة بموت العدو التي تكسب صاحبها في عمومها عاراً صارت بهذا المصلوب (وقد شارك فيها جمهور المسلمين) تزيل عنهم ثياب العار لأن الشماتة بمثله تحسن وإن كانت بغيره ممن لا يكون على طريقته تقبح.[٢٢]

---

[٢١] انظر مقالتي ''الطقوس وعناصر التضحية في شعر الأخذ بالثأر،'' ٤١–٤٢.

[٢٢] انظر شرح الصولي ١: ٥٤٤، وشرح التبريزي ٢: ٢٠٥.

ومجمل القول أن عرض الخليفة جثمان الأفشين أمام الناس يعبر من خلال الاستعارة كشف الله نفاق الأفشين، كما أن إحراق الخليفة جثمان المرتد الكافر يعبر عن طريق الاستعارة أو التشخيص عن حكم الله الأزلي بإدخال الأفشين النار الأبدية. إن لهذه المحرقة نفسها تأثيراً خلاصيًّا من حيث الحفاظ على الأمة وإحياء ''جسدها.'' وفي عبارة أخرى، يؤدي الأفشين، بالنسبة إلى الأمة العباسية، دور الضحية التي تنوب عن غيرها أو دور كبش الفداء، أي ''البطل الملعون'' الذي ''يستحضر.'' على حد تعبير رينيه جيرار، ''قوةً مُهْلِكَةً ومُعْدِيَةً [تَتَمَثَّلُ] في مَوْتِهِ ... تَتَحَوَّلُ من خلال موته إلى ضَمان سلامة الأمة واستقرارها.''[٢٣]

بعد هذا الجزء المركزي في القصيدة عن عملية إحراق جثمان الأفشين وابتهاج جمهور المسلمين بهذا المشهد. يقدم الشاعر نوعاً من ''الفلاش باك'' أي الرجوع إلى الماضي في الأبيات ٣٣-٣٨، واصفاً كرم المعتصم وعطفه على الأفشين. وخيانة الأفشين العهد مع الخليفة. ولتحقيق هذا فإن الشاعر هذا يستثير العواطف الغنائية للتقليد الكلاسيكي التي عبَّر عنها شعراء الجاهلية وأحفادهم من الشعراء حتى زمن أبي تمام. وهكذا، فإنه يصف العلاقة بين الخليفة وقائده من خلال معاني النسيب التقليدية حول غدر المحبوبة للشاعر/المحب:

٣٣. قَد كان بَوَّأَهُ الخَليفَةُ جانِباً	مِن قَلبِهِ حَرَماً عَلى الأَقدارِ
٣٤. فَسَقاهُ ماءَ الخَفضِ غَيرَ مُصَرَّدٍ	وَأَنامَهُ في الأَمنِ غَيرَ غِرارِ
٣٥. وَرَأى بِهِ ما لَم يَكُن يَوماً رَأى	عَمرُو بنُ شَأسٍ قَبلَهُ بِعِرارِ
٣٦. فَإِذا اِبنُ كافِرَةٍ يُسِرُّ بِكُفرِهِ	وَجداً كَوَجدِ فَرَزدَقٍ بِنَوارِ
٣٧. وَإِذا تَذَكَّرَهُ بَكاهُ كَما بَكى	كَعبٌ زَمانَ رَثى أَبا المِغوارِ
٣٨. دَلَّت زَخارِفُهُ الخَليفَةَ أَنَّهُ	ما كُلُّ عودٍ ناضِرٍ بِنُضارِ

في البيتين ٣٤ و٣٥، يجمع الشاعر بين الموتيف النسيبي الخاص بما يحسه الشاعر/المحب من حزن وأسى لفراق محبوبته وبين الفكرة الجاهلية الخاصة بوجوب

---

[٢٣] جيرار، العنف والمقدس، ٨٧.

P. 227

حماية الجار وذلك ليصوِّر الخليفة بأنه محبٌّ وولي نعمة لهذا المولى (الأفشين) في الوقت نفسه. وفوق ذلك يربط الشاعر بين مشاعر الخليفة المخلصة تجاه الأفشين وبين العاطفة الأبوية التي يضرب بها المثل بين عمرو بن شأس وابنه عرار في البيت ٣٥.[٢٤] أما الأفشين فإن خيانته أشبه بعاطفة زائفة تبديها المحبوبة لمحبها الذي سرعان ما يكتشف أنها مشغولة بعشيق آخر. وهكذا تنقلب الاستعارة، في البيت ٣٦، رأساً على عقب، حيث يوصف الأفشين الآن بأنه المُحِبّ، محبّ الكفر، وبهذه الصفة ينطوي على عاطفة تشوبها الشوائب مثل تلك التي كان الشاعر الأموي الفرزدق يكنها لمحبوبته نوار التي كانت زوجته ثم طلقها وندم على ذلك ندماً شديداً. وأخيراً، بعد أن انكشفت خيانة الأفشين، فإنّ أسَفَ الخليفة لهذا الحادث يقارن بحزن الشاعر الجاهلي كعب بن سعد الغنوي في رثائه لأخيه شبيب أبي المغوار في البيت ٣٧.[٢٥] وهكذا، بينما كان الشاعر مستغرقاً في الحديث عن النفاق والخيانة من المنظور الإسلامي السياسي التاريخي في الأبيات ١–٢٠، فإنه الآن يتكئ على وعيه العميق بينابيع العاطفية العربية، أي المعاني الشعرية التقليدية، ليصف علاقة الخليفة بقائده من خلال أقوى الروابط العاطفية المعروفة في الثقافة العربية كما عُبِّرَ عنها في أكثر أمثلتها رِقَّةً ودلالةً: حب الأب لولده وحب المحب لمعشوقته وحب الأخ لأخيه. بل إن ارتداد الأفشين عن دين الإسلام مُعَبَّرٌ عنه من خلال العاطفة الغامرة بين المحب ومعشوقته.

---

[٢٤] [عمرو بن شأس بن عبيد بن ثعلبة الأسدي، أبو عرار. شاعر جاهلي مخضرم أدرك الإسلام وأسلم. في الطبقة العاشرة من فحول الجاهلية كما وصفه ابن سلام، كثير الشعر في الجاهلية والإسلام وكان ذا قدر وشرف في قومه. توفي في نحو سنة ٢٠ هـ. كانت زوجته تؤذي ابنه عراراً وتعيِّره بسواده فيقول شعراً يدافع فيه عن ابنه ويخاطبها به. (محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، السفر الأول، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، [١٩٧٤])، ١٩٦). انظر تعليقاً على إحدى قصائده في عرار، الفصل ١٥ أدناه–المترجم].

[٢٥] [كعب بن سعد بن عمرو الغنوي من قبيلة غنيّ. شاعر جاهلي اشتهر ببائيته التي رثى بها أخاه الذي قتل في حرب ذي قار. وهو من شعراء ذي قار. وضعه الجمحي في طبقة أصحاب المراثي (وهم أربعة شعراء). توفي في نحو ١٠ ق. هـ. وقد رثى أخاه أبا المغوار بقصيدته التي تبدأ بقوله:

فَخَبَّرتُماني أنَّما الموتُ بالقُرَى   فكيفَ وهذي رَوْضَةٌ وكَثِيبُ!

(محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، السفر الأول، ٢١٢)–المترجم].

يسعى الشاعر، بعد أن أثار عاطفة الخليفة، كما أثار عاطفة القارئ ضد الأفشين، إلى حَثِّ الخليفة على الانتقام من آل كاوس، الذين ينتمي إليهم الأفشين، وقتلهم جميعاً، وخصوصاً عائلة الأفشين أو من على شاكلتهم من المجوس عموماً، والانتقام على أي حال من كل الخونة والمرتدين وأعداء الإسلام والأمة. وهكذا يَحُضُّ الشاعر الخليفة في الأبيات ٣٩-:٤١

٣٩. يا قابضاً يَدَ آل كاوُسَ عادِلاً — أتبع يَميناً مِنهُمُ بيَسارِ

٤٠. ألحِق جَبيناً دامِياً رَمَّلتَهُ — بقَفاً وَصَدراً خائِناً بصِدارِ

٤١. وَاعلَم بأنَّكَ إنَّما تُلقيهِمُ — في بَعضِ ما حَفَروا مِنَ الآبارِ

على إكمال المهمة التي كان قد بدأها، فيضرب أعناق الخائنين ويلبس صدورهم ملابس الحداد في البيت ٤٠. وحسب المبدأ المعتزلي عن العدل الإلهي—أي أن الله يجب أن يعاقب كل نفس طبقاً لأعمالها دون استثناء من رحمة أو شفاعة— يدعو أبو تمام الخليفة إلى معاقبة أهل الأفشين عقابَهُ الأفشين نفسه في البيت ٣٩. ذلك أن أهل الأفشين، في النهاية، مثلهم مثل نفوس البشر التي يحاسبها الله، مسئولون، وليس الخليفة إلاَّ اليد التي تُلْقي بهم إلى آبار الخيانة والكفر التي حفروها لأنفسهم في البيت ٤١. ولكي يقوِّي أبو تمام من حجته من أن الخائن لا ينجح دون مساعدة أهله، فإنه يعود إلى مَثَلَيْن من القرآن: قصة عجل السامري:[٢٦]

٤٢. لَو لَم يَكِد لِلسامِريِّ قَبيلُهُ — ما خارَ عِجلُهُمُ بغَيرِ خُوارِ

---

[٢٦] انظر القرآن ٢٠: ٩٠-٩١: "فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوارٌ فَقَالُوا هذا إِلهُكُمْ وَإِلهُ مُوسى فنسي." [العجل حيوان معروف وهو ذكر البقر وسمي بذلك لاستعجال بني إسرائيل بعبادته والسبب في ذلك أن موسى عليه الصلاة والسلام وَقَّتَ اللهُ له ثلاثين ليلة ثم أتمَّها بعشر وكان فيهم شخص يسمى موسى بن ظفر السامري في قلبه من حب عبادة البقر شيء فابتلى الله به بني إسرائيل، فقال: ائتوني بحلي قال: فأتوه بجميع حليهم فصنع منه عجلاً جسداً وألقى عليه قبضة من التراب أخذه من أثر فرس جبريل عليه السلام فصار له خوار كما أخبر الله تعالى، فعكفوا على عبادته من دون الله تعالى، وكانوا يأتون إليه ويرقصون حوله ويتواجدون فيخرج منه تصويت كهيئة الكلام فيتعجبون من ذلك ويظنون أنه تكلم، وإنما فعل ذلك بإغواء إبليس لعنه الله حتى يطغيهم. (انظر الإبشيهي، **المستطرف في كل فن مستظرف**، حرف العين)—المترجم].

وقصة ناقة صالح:[27]

٤٣. وَثَمودُ لَو لَم يُدهِنوا في رَبِّهِم لَم تَدمَ ناقَتُهُ بِسَيفِ قُدارِ

وكما في الأبيات ١٢ إلى ١٨، يجمع الشاعر مرة أخرى بين التأثير الشرعي والبلاغي لهاتين الأمثولتين القرآنيتين لكي يبرر للخليفة ما يحثه عليه من الانتقام من الأفشين وأهله.

وإلى هذين المثلين القرآنيين يضيف أبو تمام، في الأبيات ٤٤ إلى ٤٦:

٤٤. وَلَقَد شَفى الأَحشاءَ مِن بُرَحائِها أَن صارَ بابَكُ جارَ مازَيّارِ

٤٥. ثانيهِ في كَبِدِ السَماءِ وَلَم يَكُن لِاِثنَينِ ثانٍ إِذ هُما في الغارِ

٤٦. وَكَأَنَّما اِنتَبَذا لِكَيما يَطوِيا عَن ناطِسٍ خَبَراً مِنَ الأَخبارِ

ذكر المتمردَيْن الباطنيين الزنديقين في عهد المعتصم، بابك ومازيّار، حيث صرّح بما شفى صدور المسلمين بإعدامهما في البيت ٤٤.[28] ومرة أخرى يقابل أبو تمام، مستعرضاً P. 228

[27] انظر القرآن ٧: ٧٣-٧٩ [: ''وإلى ثمود أخاهم صالحاً قال يا قوم اعبدوا الله ما لكم من إله غيره قد جاءتكم بينة من ربكم هذه ناقة الله لكم آية فذروها تأكل في أرض الله ولا تمسوها بسوء فيأخذكم عذاب أليم. واذكروا إذ جعلكم خلفاء من بعد عاد وبوأكم في الأرض تتخذون من سهولها قصوراً وتنحتون الجبال بيوتاً فاذكروا آلاء الله ولا تعثوا في الأرض مفسدين. قال الملأ الذين استكبروا من قومه للذين استضعفوا لمن آمن منهم أتعلمون أن صالحاً مرسل من ربه. قالوا إنا بما أرسل به مؤمنون. قال الذين استكبروا إنا بالذي آمنتم به كافرون. فعقروا الناقة وعتوا عن أمر ربهم وقالوا يا صالح ائتنا بما تعدنا إن كنت من المرسلين. فأخذتهم الرجفة فأصبحوا في دارهم جاثمين. فتولى عنهم وقال يا قوم لقد أبلغتكم رسالة ربي ونصحت لكم ولكن لا تحبون الناصحين''-المترجم].

[27] طبقاً للمسعودي، عرض مازيار أمام العامة ثم مات ضرباً بالسوط. ثم صلب جثمانه إلى جانب جثمان بابك (٢٢٥ هـ). وهو يضيف أن جثمان مازيار المعلق بدأ يميل قليلاً قليلاً ناحية جثمان بابك وأن باطس، [ناطس]، قائد عمورية الذي شنق في المكان، وقد مال جثمانه ناحية الاثنين الآخرين. لقد كان هذا المشهد، كما يصرح المسعودي، هو الذي ألهم أبا تمام الأبيات الثلاثة (٤٤-٤٦) (المسعودي، **مروج الذهب**، ٧: ١٣٨-١٣٩. وبراون، **التاريخ الأدبي لفارس**، ١: ٣٣٠).

[28] طبقاً للمسعودي، عرض مازيار أمام العامة ثم مات ضرباً بالسوط. ثم صلب جثمانه إلى جانب جثمان بابك (٢٢٥ هـ). وهو يضيف أن جثمان مازيار المعلق بدأ يميل قليلاً قليلاً ناحية جثمان بابك وأن باطس، [ناطس]، قائد عمورية الذي شنق في المكان، وقد مال جثمانه ناحية الاثنين الآخرين. لقد كان هذا المشهد، كما يصرح

سخريته الحادة في البيت ٤٥، بين العلاقة الحميمة التي جمعت ذلكما المتمردين الكافرين عندما تدلّى جثمانهما معاً مشنوقين والعلاقة الحميمة التي جمعت النبي محمداً وصاحبه أبا بكر الصديق في الغار عند هجرتهما من مكة.[٢٩] فكل جثمان يميل إلى الجثمان الآخر وبعيداً عن الجثمان الثالث، أي جثمان ناطس، قائد مدينة عمورية، كما لو كانا بابك ومازيار، حسب ملاحظة الشاعر، قد تنحيا عن ناطس "ليكتما عنه سرًّا ويطويا عنه خبراً لا يريدان وقوفه عليه"، على حد تعبير المرزوقي،[٣٠] والذي يعني اسمه 'ناطس' في العربية 'جاسوس'.[٣١]

أما التحية الأخيرة التي يلقي بها الشاعر على الجثامين الثلاثة—بابك ومازيار وناطس—فمعبَّر عنها في معجم الرحيل الكلاسيكي، حيث يعبر الشاعر عن إجهاد رحلة البادية وما تسببه من إعياء وهزال وذلك في قوله:

٤٧. سُودُ الثيابِ كأنّما نَسَجَتْ لهمْ ... أيدي السَّمومِ مَدارِعاً مِن قارِ

٤٨. بَكَروا وَأَسروا في مُتونِ ضَوامِرٍ ... قيدَت لَهُم مِن مَربِطِ النَجّارِ

٤٩. لا يَبرَحونَ وَمَن رَآهُم خالَهُم ... أَبَداً عَلى سَفَرٍ مِنَ الأَسفارِ

٥٠. كادوا النُبُوَّةَ وَالهُدى فَتَقَطَّعَت ... أَعناقُهُم في ذَلِكَ المِضمارِ

٥١. جَهِلوا فَلَم يَستَكثِروا مِن طاعَةٍ ... مَعروفَةٍ بِعِمارَةِ الأَعمارِ

المسعودي، هو الذي ألهم أبا تمام الأبيات الثلاثة (٤٤–٤٦) (المسعودي، **مروج الذهب**، ٧: ١٣٨–١٣٩، وبراون، **التاريخ الأدبي لفارس**، ١: ٣٣٠).

[٢٩] هنا إشارة إلى الآية القرآنية ٩: ٤٠ "إلا تنصروه فقد نصره الله إذ أخرجه الذين كفروا ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا. فأنزل الله سكينته عليه وأيده بجنود لم تروها وجعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا والله عزيز حكيم." وإذا أخذنا البيت مأخذاً حرفيًّا، فيبدو كذلك أنه يعني أن المتمردين كان أحدهما يعمل مستقلاً عن الآخر في الدنيا، وأنهما اجتمعا فحسب في هذا الموقف الشنيع عندما صلب جثمانهما عالياً.

[٣٠] [**شرح التبريزي** ٢: ٢٠٧ هامش٢-المترجم].

[٣١] [جاء في **شرح التبريزي** (٢. ٢٠٧): "ناطس": حاذق عالم، وأصله العالم بالطب." وجاء في **لسان العرب** (نطس): رجل نَطْس ونَطُسٌ ونَطِسٌ ونَطِيس ونِطاسيٌّ: عالم بالأمور حاذق بالطب وغيره. وهو بالرومية النَّسْطاسُ، ... وتَنَطَّسَ عن الأخبار: بَحَثَ ... وتَنَطَّسْتُ الأخبار: تَجَسَّسْتُها والنّاطِسُ: الجاسوس.—المترجم].

يصف الشاعر أولئك المرتدين الثلاثة المعلقة جثامينهم وكأنهم مسافرون في البادية، وقد اسودَّت ثيابهم وجلودهم من أثر الشمس وريح الصحراء الخشنة، يحسبهم من يراهم أنهم راحلون أبداً ليلاً ونهاراً على نوق ضامرة،[٣٢]، إلا أنهم في الحقيقة معلقون على جذوع نخل رفيعة—فهم راحلون أبداً في مكانهم. وهكذا فإن عبارة ''أَبَداً عَلَى سَفَرٍ مِنَ الأَسفارِ'' في البيت ٤٩ تقف في مقابل الرحيل التقليدي الذي يؤدي في النهاية بالشاعر/المعتفي (الملتمس رجاءً)، بعد المصاعب المهلكة لرحلة البادية، إلى الممدوح بما يتمتع به من قوى التجديد والإحياء والخلاص. وفي مقابل هذا الرحيل التقليدي، فإن رحيل هؤلاء المرتدين الثلاثة ينتهي بهم إلى لا مكان، أو إلى الموت تحقيقاً. في البيتين ٥٠ و٥١ يلخص الشاعر، وهو ينتقل الآن من غنائية الرحيل ذات الحس المأساوي بوصفه رحلة موت إلى نغمة أكثر تفاؤلاً، أي من وصف جريمة الرجال الثلاثة بأنها كيد أو مؤامرة على النبوة والهدى جاهلين إلى تقرير أن الإخلاص لله وطاعة خليفته هو الطريق إلى الحياة الأبدية. إلا أن ثمة بعداً إضافيًا يجب أن يذكر، ذلك أن مشهد الرجال المصلوبين الثلاثة يستدعي إلى الذهن مشهد صلب ثلاثي آخر، معروف بتأثيره الخلاصي—أي مشهد المسيح واللصين اللذين صلبا بجانبه حسب العقيدة المسيحية. فمن الصعب أن نتصوَّر أن أبا تمام، وهو ابن رجل مسيحي، لم يكن واعياً بهذه الصورة؛ كما أنه من الصعب أن نعرف ما كان يقصد إليه من استدعائها في شعره. فلعل المقصود هو السخرية من الاعتقاد بفكرة الصلب والبعث في المسيحية، وذلك لأن النبي عيسى، طبقاً للعقيدة الإسلامية، لم يصلب، بل شبه للناس رجل آخر بدلاً منه. ومع

[٣٢] [حذفت المؤلفة هنا في أثناء الترجمة جملة اعتراضية: ''وليس على جياد ناحلة'' وكنت أضفت عبارة تالية لهذه الجملة المحذوفة: [تأتي غالباً في الفخر]. ورأت المؤلفة أن ذكر الجياد هنا خطأ. وأظن أن العبارة مع الإضافة توضح قصدها من أن السياق الأساسي هنا هو سياق الرحيل التقليدي الذي تعد الناقة الحيوان الأساسي فيه، في حين يعد الفرس أساسيا في سياق الفخر التقليدي. ولعل ذكر المؤلفة ''الجياد'' هنا وارد من أن التبريزي [٢: ٢٠٨] ذكر في شرح البيت: ''جعل تلك الجذوع لهم بمنزلة الأفراس الضوامر، ثم بيَّنَ أنها ليست أفراساً على الحقيقة لأنها حُمِلَتْ من حانوت النجار''—المترجم].

ذلك فإن الشاعر، حسب تقديري، يشير هنا إلى دلالة نمطية خلاصية للصورة الأيقونية ‘‘الرجال المشنوقين’’/‘‘الإله المشنوق’’ أكثر من الإشارة إلى عقيدة معاصرة. P. 229

وعلى النقيض من مصير الرجال الثلاثة المصلوبين، ينجح الشاعر، في البيت ٥٢، في الوصول أخيراً إلى الممدوح وبالتالي إلى جزء المديح. وربما كان المديح الخالص في هذه القصيدة، على الرغم من قصره إذ يمتد إلى عشرة أبيات فحسب بين البيت ٥٢ والبيت٦١)، من أكثر مديح أبي تمام طرافةً وقوةً:

٥٢. فَاشْدُد بِهارونَ الخِلافَةَ إِنَّهُ ... سَكَنٌ لِوَحشَتِها وَدارُ قَرارِ
٥٣. بِفَتى بَني العَبّاسِ وَالقَمَرِ الَّذي ... حَفَّتهُ أَنجُمُ يَعرُبٍ وَنِزارِ
٥٤. كَرَمُ العُمومَةِ وَالخُؤولَةِ مَجَّهُ ... سَلَفا قُرَيشٍ فيهِ وَالأَنصارِ
٥٥. هُوَ نَوءُ يُمنٍ فيهِمُ وَسَعادَةٍ ... وَسِراجُ لَيلٍ فيهِمُ وَنَهارِ
٥٦. فَاقمَع شَياطينَ النِفاقِ بِمُهتَدٍ ... تَرضى البَرِيَّةُ هَديَهُ وَالباري
٥٧. لِيَسيرَ في الآفاقِ سيرَةَ رَأفَةٍ ... وَيَسوسَها بِسَكينَةٍ وَوَقارِ
٥٨. فَالصينُ مَنظومٌ بِأَندَلُسٍ إِلى ... حيطانِ رومِيَّةٍ فَمُلكُ ذِمارِ
٥٩. وَلَقَد عَلِمتُ بِأَنَّ ذَلِكَ مِعصَمٌ ... ما كُنتَ تَترُكُهُ بِغَيرِ سِوارِ
٦٠. فَالأَرضُ دارٌ أَقفَرَت ما لَم يَكُن ... مِن هاشِمٍ رَبٌّ لِتِلكَ الدارِ
٦١. سُوَرُ القُرانِ الغُرُّ فيكُم أُنزِلَت ... وَلَكُم تُصاغُ مَحاسِنُ الأَشعارِ

إن الملمح البارز لهذا المديح هو إدماج المعاني الشعرية التقليدية للنسيب والمديح الكلاسيكي لكي يكوّن من الموقف السياسي المعاصر رؤية شعرية موحّدة. ويستحق هذا المديح أن يعامل بيتاً بيتاً: ففي البيت ٥٢ يحوّل الشاعر موضوع المديح، مستخدماً مرة أخرى فكرة نصح الخليفة، من الخليفة المعتصم نفسه، وهو الذي توجّه إليه القصيدة في الأساس، إلى ابنه وولي عهده، هارون (الخليفة الواثق فيما بعد). ومن ثم فإن أبا تمام، موظفاً موتيفات النسيب، يصف الخلافة أو بالأحرى يصف الأمة، من خلال معجم الأطلال التي سكنتها الوحشة وأنست إليها الحيوانات البرية بعد أن هجرتها المحبوبة وقبيلتها. وهكذا يُمِدُّ الشاعر موتيف دار المحبوبة ليستوعب دار الإسلام؛ كما يُمِدُّ

موتيف الأطلال الموحشة والدارسة ليستوعب حالة الأمة الموحشة [بعد وفاة المعتصم وما يمكن أن يستتبعه] من تمرد وفتنة.[٣٣] وهكذا تشير مفردة ''سكن'' في البيت ٥٢ إلى أن هارون سوف يعيد العمران إلى ما أصبح خراباً، والسلام والاستقرار إلى ما كان موضع اضطراب ونزاع؛ كما أن عبارة ''دار قرار'' توحي بأن هارون سوف يخلق الجنة على الأرض. في البيتين ٥٣ و٥٤ ينتقل الشاعر إلى العناصر الجوهرية للمديح الكلاسيكي، من مدح الممدوح بنسبه الكريم فيصرِّح في البيت الأول منهما بالأصل القبلي الوثني لهارون—حيث تحيط قبيلتا يعرب ونزار بهارون مثلما تحيط النجوم بالقمر. أما في البيت الثاني فيصرح بأسلافه المسلمين—فهو سليل قريش والأنصار. ويصف البيت ٥٥، ممتداً بالصورة التي في البيت ٥٣، هارون بأنه نجم سعد، موحياً بأن نجم السيادة العربية والخلافة العباسية سوف يبزغ من جديد على جبينه. ويتمنى أبو تمام، مخاطباً مرة أخرى الخليفة المعتصم، أن يستعين بهارون كي يقمع ''شياطين النفاق.'' ومن خلال الجناس المزدوج (مهتد—هديه؛ البرية—البارئ)، يعلن الشاعر أن كلاً من أهل الدنيا والتدبير الإلهي يقفان خلف خليفته هارون الواثق في البيت ٥٦. وعن طريق هارون فإن الأمة التي مزقتها الفتن سوف تُستعادُ وتُحْكَمُ بالرأفة والوقار (البيت ٥٧). وهو يصف دار الإسلام المتجددة التي سوف تمتد من الصين إلى الأندلس، من أسوار رومية إلى أقاصي اليمن من خلال استخدام مفردة ''منظوم''. ولهذه المفردة (التي تأتي P. 230
من الجذر نظم ينظم بمعنى سلك يسلك، ووضع في نظام بعينه، لكنها تعني كذلك، وخصوصاً في الشعر، يسلك اللؤلؤ وينظم الشعر) تأثير في التوحيد المجازي بين المؤسسة السياسية للأمة وعقد من لؤلؤ بالإضافة إلى عمل الشاعر نفسه (القصيدة). والشاعر، متبعاً استعارة الجوهر المنظوم في الأبيات الختامية للقصيدة في الأبيات ٥٩–٦١، يصف ولي عهد الخليفة من خلال معجم المحبوبة في النسيب، أي المرأة الجميلة التي يليق بها أن تتزين بأغلى الحلي، بأنه مثل معصم لا يمكن أن يُتْرَك دون سوار. ومرة أخرى

---

[٣٣] [أضافت المؤلفة هنا هذه الجملة في أثناء الترجمة. وورد في شرح البيت في شرح التبريزي (٢، ٢٠٨): ''[هارون.] ابن المعتصم الملقب بالواثق. أي اجعله وليّ عهدك فإن الخلافة إذا استوحشتْ من غيره سكنتْ إليه، وإذا نَفَرَتْ من غيره استقرّتْ عليه، رضاً منها به، وسكوناً إليه''—المترجم].

يبدو أن هذا ''السوار'' يشير إلى معاني متعددة من القوة السياسية—الخلافة— والموقف الشعري—كونه الممدوح في هذا الجزء من القصيدة. ومن ثم يعلن الشاعر، منتقلاً إلى موتيف نسيبي آخر، أن الأرض كلها دار مقفرة (وهو امتداد مجازي حرفي، إذا جاز التعبير) إذا لم يكن حاكمها من بني هاشم. وأخيراً، يختم أبو تمام القصيدة بوصف بني هاشم بأنهم متلقو الوحي. أي ''سور'' القرآن في البيت ٦١ (وهنا تورية مع ''سوار'' في البيت ٥٩) التي أنزلت في أكرم بني هاشم، النبي محمد، وبأنهم متلقو التقليد الشعري العربي في صيغة ''محاسن الأشعار'' التي يمكن أن تقرأ ببساطة على أنها ''جواهر الشعر،'' إلا أنه يحسن قراءتها في صيغة ''محاسن الأشعار،'' وذلك في ضوء الصورة الشعرية المهيمنة في الجزء الختامي من هذه القصيدة وخصوصاً في سياق معنى ''تصاغ'' (أي تشكَّل، وكذلك صياغة الجواهر تحديداً). ومحصلة ذلك، من المنظور الشعري، موازاة (تناظُر وظيفي) بين النبوة والشعر (نبوة بني هاشم وشعر أبي تمام).

إن التأثير المتراكم لجزء المديح هذا هو الجمع بين العروبة والإسلام، حتى يوصف الخلفاء العباسيون بأنهم حماة التقاليد الثقافية للعصر الجاهلي المغلفة بالحنين والتي تخلّد ذكرها الصور الشعرية الغنائية في النسيب. ويصرح الشاعر، من خلال المعاني الشعرية للمديح، بأن بني العباس هم الورثه الشرعيون للخلافة وإمامة أمة الإسلام وهم المدافعون عنها والمُحْيُون إياها. وهكذا يجسد إدماج النسيب والمديح مفهوم الشاعر لتطابق العروبة والإسلام، في حين أن الشعوبية[34] معبَّر عنها من خلال الربط بين الأعاجم، الذين يصفهم الشاعر بأنهم ''شياطين النفاق'' بابك ومازيّار والأفشين،[35] وبين الزندقة والارتداد عن الدين.

P. 231

---

[34] انظر مقالتي ''الشاعر العباسي يفسر التاريخ.'' ١٢ وعن الشعوبية انظر جولدتسيهر، **دراسات إسلامية** ١: ١٣٧-١٦٣.

[35] لعله من الجدير بالملاحظة أن أبا تمام لا يحاول هنا. على النقيض من عادته في مثل هذه الأحوال، أن يصنع تورية أو جناساً يتعلق بهذه الأسماء. والذي قد يؤدي إلى ''تعريبها،'' وإنما يبدو أن مقصده هو أن يحتفظ بها غريبة على المستويين الدلالي والصرفي على السواء.

قصيدة إحراق الأفشين

١. الحَــقُّ أبلَــجُ وَالسُّــيوفُ عَــوارِ فَحَــذارِ مِــن أَسَــدِ العَــرينِ حَــذارِ
٢. مَلِــكٌ غَــدا جــارَ الخِلافَــةِ مِــنكُمُ وَاللَّــهُ قَــد أَوصــى بِحِفــظِ الجــارِ
٣. يــا رُبَّ فِتنَــةِ أُمَّــةٍ قَــد بَزَّهــا جَبّارُهـــا فِي طاعَـــةِ الجَبّـــارِ
٤. جالَــت بِخَيــذَرَ جَولَــةَ المِقــدارِ فَأَحَلَّـــهُ الطُّغيـــانُ دارَ بَـــوارِ
٥. كَــم نِعمَــةٍ لِلَّــهِ كانَــت عِنــدَهُ فَكَأَنَّهـــا فِي غُربَـــةٍ وَإِســـارِ
٦. كُسِــيَت سَــبائِبَ لومِــهِ فَتَضــاءَلَت كَتَضـــاؤُلِ الحَسْـــناءِ فِي الأَطمـــارِ
٧. مَوتــورَةٌ طَلَــبَ الإِلَــهُ بِثَأرِهــا وَكَفــى بِــرَبِّ الثَّــأرِ مُــدرِكَ ثــارِ
٨. صــادى أَمــيرَ المُــؤمِنينَ بِزَبــرَجٍ فِي طَيِّــهِ حُمَــةُ الشُّــجاعِ الضــاري
٩. مَكــراً بَنــى رُكنَيــهِ إِلّــا أَنَّــهُ وَطَــدَ الأَســاسَ عَلــى شَــفيرٍ هــارِ
١٠. حَتّــى إِذا مــا اللَّــهُ شَــقَّ ضَــميرَهُ عَـــن مُســـتَكِنِّ الكُفــرِ وَالإِصــرارِ
١١. وَنَحا لِهَـذا الـدينِ شَـفرَتَهُ اِنثَنـى وَالحَـــقُّ مِنـــهُ قـــانِئُ الأَظفـــارِ
١٢. هَــذا النَبِــيُّ وَكــانَ صَــفوَةَ رَبِّــهِ مِــن بَــينِ بــادٍ فِي الأَنــامِ وَقــارِ
١٣. قَد خَصَّ مِـن أَهـلِ النِفـاقِ عِصابَةً وَهُـــمُ أَشَـــدُّ أَذىً مِـــنَ الكُفّـــارِ
١٤. وَاِختارَ مِن سَـعدٍ لَعينِ بَنـي أَبـي سَــرحٍ لِــوَحيِ اللَّــهِ غَــيرَ خِيــارِ
١٥. حَتّى اِستَضاءَ بِشُعلَةِ السُّوَرِ الَّتي رَفَعَــت لَــهُ سَــجفاً عَــنِ الأَســرارِ
١٦. وَالهاشِــمِيّونَ اِســتَقَلَّت عيرُهُــم مِـــن كَـــربَلاءَ بِأَثقَـــلِ الأَوتـــارِ
١٧. فَشَــفاهُمُ المُختــارُ مِنــهُ وَلَــم يَكُــن فِي دينِـــهِ المُختـــارُ بِالمُختـــارِ
١٨. حَتّى إِذا اِنكَشَفَت سَرائِرُهُ اِغتَـدَوا مِنـــهُ بَـــراءَ السَّـــمعِ وَالأَبصـــارِ
١٩. ما كانَ لَـولا فُحـشُ غَـدرَةِ خَيـذَرٍ لِيَكــونَ فِي الإِســلامِ عــامُ فِجــارِ
٢٠. مـا زالَ سِـرُّ الكُفـرِ بَـينَ ضُـلوعِهِ حَتّــى اِصــطَلى سِــرَّ الزِنـادِ الـواري
٢١. نـاراً يُسـاوِرُ جِسـمَهُ مِـن حَرِّهـا لَهَـــبٌ كَمـــا عَصـــفَرتَ شِـــقَّ إِزارِ
٢٢. طـارَت لَهـا شُـعَلٌ يُهَـدِّمُ لَفحُهـا أَركانَـــهُ هَـــدماً بِغَـــيرِ غُبـــارِ

٢٣. مَشبوبَةٌ رُفِعَت لِأَعظَمِ مُشرِكٍ ... ما كانَ يَرفَعُ ضَوءَها لِلساري

٢٤. صَلّى لَها حَيّاً وَكانَ وَقودَها ... مَيتاً وَيَدخُلُها مَعَ الفُجّارِ

٢٥. فَصَّلنَ مِنهُ كُلَّ مَجمَعِ مَفصِلٍ ... وَفَعَلنَ فاقِرَةً بِكُلِّ فَقارِ

٢٦. وَكَذاكَ أَهلُ النارِ في الدُنيا هُمُ ... يَومَ القِيامَةِ جُلُّ أَهلِ النارِ

٢٧. يا مَشهَداً صَدَرَت بِفَرحَتِهِ إِلى ... أَمصارِها القُصوى بَنو الأَمصارِ

٢٨. رَمَقوا أَعالي جِذعِهِ فَكَأَنَّما ... وَجَدوا الهِلالَ عَشِيَّةَ الإِفطارِ

٢٩. وَاستَنشَأوا مِنهُ قُتاراً نَشرُهُ ... مِن عَنبَرٍ ذَفِرٍ وَمِسكٍ داري

٣٠. وَتَحَدَّثوا عَن هُلكِهِ كَحَديثِ مَن ... بِالبَدوِ عَن مُتَتابِعِ الأَمطارِ

٣١. وَتَباشَروا كَتَباشُرِ الحَرَمَينِ في ... قُحَمِ السِنينَ بِأَرخَصِ الأَسعارِ

٣٢. كانَت شَماتَةُ شامِتٍ عاراً فَقَد ... صارَت بِهِ تَنضو ثِيابَ العارِ

٣٣. قَد كانَ بَوَّأَهُ الخَليفَةُ جانِباً ... مِن قَلبِهِ حَرَماً عَلى الأَقدارِ

٣٤. فَسَقاهُ ماءَ الخَفضِ غَيرَ مُصَرَّدٍ ... وَأَنامَهُ في الأَمنِ غَيرَ غِرارِ

٣٥. وَرَأى بِهِ ما لَم يَكُن يَوماً رَأى ... عَمرُو بنُ شَأسٍ قَبلَهُ بِعِرارِ

٣٦. فَإِذا اِبنُ كافِرَةٍ يُسِرُّ بِكُفرِهِ ... وَجداً كَوَجدِ فَرَزدَقٍ بِنَوارِ

٣٧. وَإِذا تَذَكَّرَهُ بَكاهُ كَما بَكى ... كَعبٌ زَمانَ رَثى أَبا المِغوارِ

٣٨. دَلَّت زَخارِفُهُ الخَليفَةَ أَنَّهُ ... ما كُلُّ عودٍ ناضِرٍ بِنُضارِ

٣٩. يا قابِضاً يَدَ آلِ كاوُسَ عادِلاً ... أَتبِع يَميناً مِنهُمُ بِيَسارِ

٤٠. أَلحِق جَبيناً دامِياً رَمَّلتَهُ ... بِقَفاً وَصَدراً خائِناً بِصِدارِ

٤١. وَاعلَم بِأَنَّكَ إِنَّما تُلقيهِمُ ... في بَعضِ ما حَفَروا مِنَ الآبارِ

٤٢. لَو لَم يَكِد لِلسامِرِيِّ قَبيلُهُ ... ما خارَ عِجلُهُمُ بِغَيرِ خُوارِ

٤٣. وَثَمودُ لَو لَم يُدهِنوا في رَبِّهِم ... لَم تَدمَ ناقَتُهُ بِسَيفِ قُدارِ

٤٤. وَلَقَد شَفى الأَحشاءَ مِن بُرَحائِها ... أَن صارَ بابَكُ جارَ مازَيّارِ

٤٥. ثانيهِ في كَبِدِ السَماءِ وَلَم يَكُن ... لِاِثنَينِ ثانٍ إِذ هُما في الغارِ

٤٦. وَكَأَنَّمــا اِنتَبَــذا لِكَيمــا يَطويــا ... عَــن نــاطِسٍ خَبَــراً مِــنَ الأَخبــارِ
٤٧. سُودُ الثيـابِ كأنّمـا نَسَجَتْ لهـمْ ... أيـدي السَّـمومِ مَـدارِعاً مِـن قـارِ
٤٨. بَكَـروا وَأَسـروا في مُتـونِ ضَـوامِرٍ ... قيـدَت لَهُـم مِـن مَـربطِ النَجـارِ
٤٩. لا يَبرَحـونَ وَمَـن رَآهُـم خـالَهُم ... أَبَـداً عَلـى سَـفَرٍ مِـنَ الأَسـفارِ
٥٠. كـادوا النُبُـوَّةَ وَالهُـدى فَتَقَطَّعَـت ... أَعنـــاقُهُم في ذَلِـــكَ المِضـــمارِ
٥١. جَهِلوا فَلَـم يَسـتَكثِروا مِـن طاعَـةٍ ... مَعروفَـــةٍ بِعِمـــارَةِ الأَعمـــارِ
٥٢. فَاشـدُد بِهـارونَ الخَلافَـةَ إِنَّـهُ ... سَـــكَنٌ لِوَحشَـــتِها وَدارُ قَـــرارِ
٥٣. بِفَتى بَـني العَبّـاسِ وَالقَمَـرِ الَّـذي ... حَفَّتـــهُ أَنجُـــمُ يَعـــرُبٍ وَنِـــزارِ
٥٤. كَـرَمُ العُمومَـةِ وَالخُؤولَـةِ مَجَّـهُ ... سَـــلَفا قُـــرَيشٍ فيـــهِ وَالأَنصـــارِ
٥٥. هُـوَ نَـوءُ يُمـنٍ فـيهِمُ وَسَـعادَةٍ ... وَسِـــراجُ لَيـــلٍ فـــيهِمُ وَنَهـــارِ
٥٦. فَـاقمَع شَـياطينَ النِفـاقِ بِمُهتَـدٍ ... تَرضـــى البَرِيَّـــةُ هَديَـــهُ وَالبـــاري
٥٧. لِيَسـيرَ في الآفـاقِ سـيرَةَ رَأفَـةٍ ... وَيَسوسَـــها بِسَـــكينَةٍ وَوَقـــارِ
٥٨. فَالصـينُ مَنظـومٌ بِأَنـدَلُسٍ إِلى ... حيطـــانِ رومِيَّـــةٍ فَمُلـــكِ ذُمـــارِ
٥٩. وَلَقَـد عَلِمـتُ بِـأَنَّ ذَلِـكَ مِعصَـمٌ ... مـا كُنـتَ تَترُكُـهُ بِغَـيرِ سِـوارِ
٦٠. فَـالأَرضُ دارٌ أَقفَـرَت مـا لَـم يَكُـن ... مِـــن هاشِـــمٍ رَبٌّ لِتِلـــكَ الـــدارِ
٦١. سُـوَرُ القُـرانِ الغُـرُّ فـيكُم أُنزِلَـت ... وَلَكُـم تُصـاغُ مَحاسِـنُ الأَشـعارِ

خاتمة الجزء الثاني

P. 232 تكشفُ إعادة النظر إلى القصائد الخمس التي حلّلناها في الفصول السابقة عن حرية أبي تمام المتنامية في التعامل مع الصور الشعرية التقليدية والمكوِّنات البنيوية للقصيدة الكلاسيكية كما تكشفُ عن قدرته المتنامية على إدماج الماضي الأدبي والحاضر السياسي في بيان أدبي جديد ومتماسك. وقد حاولتُ أن أوضِّحَ في هذه التحليلات أن أبا تمام لم يكن بقادر على ذلك من خلال التمسك بالبنية السطحية التقليدية للقصيدة الكلاسيكية بتقسيماتها المعهودة والمعاني الشعرية التي ترد في كل قسم، بل إنه صاغ قصائده بدلاً من هذا على أساس البنية الطقوسية العميقة—النموذج الأصلي للتضحية كما عُرِفَ في الشرق الأدنى القديم—والذي لا تمثِّل بنية القصيدة التقليدية إلاَّ مظهراً واحداً له. وهكذا فإن كثيراً مما دعوناه ''التوسيعات المجازية'' [أو ''الامتدادات الاستعارية''] التي أبدعها أبو تمام في أثناء استيعابه المعاني الشعرية العربية التقليدية هي في النهاية إعادة تأسيس لهذه المعاني في أصولها الشرقية القديمة.

في القصيدة رقم ١٣٣ في مدح المأمون والتي مطلعها:

دِمَنٌ أَلَمَّ بها فقالَ سَلامُ ... كَم حَلَّ عُقْدَةَ صَبْرِهِ الإلمامُ؟

لا يزال أبو تمام ملتزماً التزاماً ظاهريًّا بالبنية الثلاثية الكلاسيكية للقصيدة: النسيب–الرحيل–المديح من حيث الشكل والصورة الشعرية، على الرغم من أنه يُحَمِّلُهما بمفاهيم وأحداث جديدة. فالرموز الغنائية البدوية التي يستوعبها النسيب الجاهلي مستخدمة فيها للتعبير عن مفاهيم مجرَّدة—نسبية الوعي بالزمان والمكان والعاطفة؛ الواقع في مقابل الخيال. أما المعاني الشعرية للرحيل فمستخدمة لوصف مسيرة جيوش الخليفة إلى الأناضول. كما أن الصور والنعوت الشعرية المعهودة في المديح الجاهلي مصبوغة بصبغة إسلامية؛ فالممدوح هو خليفة الله، والقدر الجاهلي الذي لا يرحم (خبط العشواء) مُسْتَبْدَلٌ به غائية إسلامية مقدَّرة سلفاً ومقضيٌّ بها.

اتبع أبو تمام هذه الطريقة الفنية نفسها بصورة أكثر كثافة في القصيدة رقم ٦٨ في مدح أبي سعيد الثغري، والتي مطلعها:

لا أنْـــتَ أنْـــتَ وَلا الـــدِيارُ دِيـــارُ ... خَـــفَّ الهَـــوى وَتَوَلَّـــتِ الأَوطـــارُ

فَمَرَّةً أخرى يرد النسيب بمعانيه التقليدية المعروفة وقد استخدمها أبـو تمـام ليعبِّـر عـن مفاهيم مجرَّدة من قبيل تبادلية العلاقة بين الزمن والاسم والهوية. وخلال القصيدة نجد الجناس الاشتقاقي مستخدماً لإدماج أسماء الأعلام في سياق دلالي أوسع، حتى يستوعب المزيد من الإشارات التاريخية وأسماء الأماكن والأحداث السياسية المعاصرة في التقليد الأدبي. بالإضافة إلى ذلك، في هذه القصيدة مزيد من الحرية في نقل عناصر من النسيب والرحيل والهجاء إلى جزء المديح التقليدي، وهذه ظاهرة تعكس فهماً متنامياً عند الشاعر للعلاقات المجازية الكامنة بين أجزاء القصيدة أو أنواعها الشعرية. وفي حين أن القصيدة تصبح تأريخية أكثر، فإن الحدثَ التاريخي يصبح أقلَّ تاريخيةً؛ فهو يكتسب قيمةً أكبر بما هو استعارة أو كناية، بحيث تأخذ الحملة العسكرية أهمية كبرى بوصفها تصويراً لنضال أعظم بين الإسلام والكفر أكثر منها حادثة تاريخية مفردة. P. 233

أما القصيدة رقم ١٣٠ في مدح المعتصم بمناسبة أسر بابك الخرمي، والتي مطلعها:

آلَـــت أُمـــورُ الشِـــركِ شَـــرَّ مَـــآلِ ... وَأَقَـــرَّ بَعـــدَ تَخَمُّـــطٍ وَصِـــيالِ

فتُعَدُّ علامةً فارقةً في تطوُّر أسلوب أبي تمام، فهو يتجاوز مجرد صبغ أجزاء القصيدة التقليدية بمعاني جديدة—إضفاء الطابع التجريدي على النسيب وإضفاء الطابع الإسلامي على المديح—إلى الاستبدال المجازي والنقل البنيوي لأجزاء القصيدة من أماكنها إلى غيرها، على سبيل المثال، النسيب الذي يرد في منتصف القصيدة ويصف تدمير مدينة بابك البَذّ يستخدم عناصر من الصورة الشعرية والمعجم الشعري للأطلال كما ترد في النسيب الكلاسيكي. لم تَعُدْ إذن بنية القصيدة، وقد بَدَتْ مُفَكَّكَة للوهلة الأولى، خاضعةً للشكل الكلاسيكي للقصيدة بل للنظام التاريخي والكوني (بمعنى الأسطوري) للأحداث التاريخية التي هي موضوع القصيدة.

في القصيدة رقم ٣، التي يمدح فيها المعتصم بمناسبة فتح مدينة عمورية والتي مطلعها:

السَّيفُ أصدَقُ أنباءً مِنَ الكُتُبِ   في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

يَتَجَلَّى أبو تمام في أَوْجِ قدرته على استخدام أساليبه الفنية الخلاَّقة. فهو بدلاً من أن يعتمد على البنية التقليدية للقصيدة أو على سردية الحدث التاريخي ليثبت شكل القصيدة، يصوغ بنية أدبيةً فريدةً قائمةً على مَبْدَأَيْنِ شِعْرِيَّيْن: (١) الاستعارة، أي تأويل الحدث السياسي الجاري من خلال المفهوم الجاهلي للثأر؛ وهذا بالتالي يقرِّر التيمات الرئيسة للصورة الشعرية في القصائد—تشخيص المدينة المفتوحة في صورة امرأة والجيوش الغازية في صورة مغتصبيها. وهذه الاستعارة تصبح حينئذٍ الأساس للمبدأ الثاني (٢) الطباق، أي التنامي الجدلي للصور المشتقة من معاني المديح البطولية الذكورية ومعاني النسيب الغنائية الأنثوية. وضمن هذا الإطار الجدلي توجد سلسلة من الثنائيات: السلبية (المنجمون وكتبهم) في مقابل الإيجابية (الخليفة وسيفه)؛ النور في مقابل الظلام؛ النقاء في مقابل الدنس؛ المعتصم في مقابل توفلس؛ وأخيراً الإسلام في مقابل الكفر (المسيحية). أما الغزو العسكري فهو مُدْرَكٌ بوصفه إعادة تمثيل لنموذج التضحية في طقس الأخذ بالثأر، من حيث يؤثر قتل المسلمين واغتصابهم للروم في إحياء أمة الإسلام وإماتة أهل الكفر.

في القصيدة الأخيرة التي ناقشناها في هذا الجزء، رقم ٧٢ في مدح المعتصم بمناسبة إحراق جثمان الأفشين، والتي مطلعها:

الحَقُّ أبلَجُ وَالسُيوفُ عَوارِ   فَحَذارِ مِن أَسَدِ العَرينِ حَذارِ

P. 234

يستجمعُ الشاعرُ كُلَّ حِيَلِهِ لتبرير حكم المعتصم على قائده الشهير الأفشين بالشنق وإحراق جثمانه. ولا تتوقَّف هذه القصيدة عند حَدِّ الإحاطة بِأُفُقٍ من المواد التاريخية والدينية والسياسية أوسعَ ممَّا في أيٍّ من القصائد المحلَّلة هنا فحسب، بل إنها تكشف كذلك عن استقلالية واضحة عن متطلبات البنية الظاهرية للشكل الكلاسيكي للقصيدة. فالشاعر يعتمد فيها على وعيه الشعري العالي بالبنية العميقة—النموذج الشعائري

للتضحية (كبش الفداء)—وهو ما يحدِّد شكلَ القصيدة ويؤسِّس القياس قاعدةً للصورة الشعرية فيها. فهذه القصيدة تفوق غيرها من حيث امتدادها بالاستعارة من مجال الشعر إلى ميدان الفقه، وهكذا فإن القصيدة، وكذلك تبرير الشاعر حكم الخليفة بإعدام الأفشين، يتكئان على مبدأ القياس، أي استخدام الأمثلة القياسية عن الثقة–الخيانة–كشف الخيانة من التاريخ الإسلامي المبكر. وبعد هذه المحاكمة من خلال القياس يكوِّن الشاعر من النار الصورة المركزية للقصيدة. ويكشف هذا العنصر، أي النار، غدر الأفشين كما يثبت عدالة حكم الخليفة. وهكذا يجمع الشاعر ماضي الأفشين وهو مجوسي يعبد النار، وإحراق جثمانه الراهن، ومستقبله في الجحيم في لحظة زمنية وحيدة ذات مغزى. وللنار وظيفة أخرى بوصفها أمثولة: فإن حكم الخليفة على الأفشين بالإحراق في نارٍ دنيوية ينبئ بحكم الله على الأفشين بإدخاله النار الأبدية. وحول هذا التناول المبدع لصورة النار تدور بقية القصيدة. ويتمازج العنصران القضائي والأدبي من خلال استدعاء الشاعر أمثلة من القرآن (الغار، ناقة صالح)، ومن التاريخ الإسلامي المبكر، والتاريخ المعاصر للشاعر (بابك ومازيار) لكي يدعم تبريره حكم الخليفة على الأفشين، في الوقت الذي يعتمد فيه على إشارات إلى العواطف الغنائية للماضي الشعري كي يصف إنعام الخليفة على قائده الغادر ثم يأسه منه. وبعد إعدام أعداء الدولة العباسية الثلاثة الرئيسيين، بابك ومازيار وناطس، في رحيل مجازي ممتطين مشانقهم، يختم الشاعر القصيدة بإدماج أخير بين الشعر والسياسة: حيث التطابق بين الدولة العباسية التي أنهكتها النزاعات الداخلية والخارجية والأطلال الدارسة في النسيب الكلاسيكي. وهكذا فإن صورة المحبوبة في النسيب وصورة الممدوح في المديح تجتمعان معاً لوصف ولي العهد ومحيي الأمة، ووارث الذخيرة الشعرية العربية والتراث الإسلامي القرآني. إن أبا تمام، في هذه القصيدة، لا ينجز فحسب إحياء الأطلال الدارسة، بل يحيي كذلك التقليد الشعري العربي برُمَّتِه. فقد أدْمَجَ الأحداث المعاصرة في ذلك التقليد لتكوين رؤية عربية–إسلامية موحَّدة للمستقبل وللماضي على حدٍّ سواء. P. 235

من الواضح من هذه القصائد الخمس أن التقليد الشعري—شكل القصيدة الكلاسيكي وعمود الشعر—عند أبي تمام لم يكن مجرد معايير أو نماذج يجب اتباعها

أو محاكاتها، بل إنه يتكوَّن من مواد شعرية هي راسخة في التراث ولكنها كذلك قابلة لإعادة الصياغة وإعادة التأويل من قبل الشاعر. والأدوات الرئيسة التي استخدمها أبو تمام لإنجاز إعادة الصياغة هذه كانت أولاً توسيع مفهوم أجزاء القصيدة الكلاسيكية ومعانيها الشعرية والحرية في نقلها من مواضعها داخل القصيدة وذلك من خلال الاستعارة والطباق. لقد كان أبو تمام قادراً، وهو يكشف بوعي متنامٍ عن البنية العميقة لطقس التضحية فيما وراء الشكل الكلاسيكي للقصيدة، على أن يتجاوز التجريد المحدود لأجزاء القصيدة ونقل بعض المعاني الشعرية المفردة في قصائده الأولى إلى إعادة صياغة شاملة لشكل القصيدة وإعادة تأسيس لمعانيها في أكثر قصائده نضجاً وأعلاها صنعةً.

إن وعي أبي تمام بحيوية التقليد الشعري ومرونته هو الذي مكّنه—أولاً من خلال الفهم المنطقي والمجازي واللغوي للمعاني الشعرية التقليدية، وفيما بعد من خلال البنية الكلية للقصيدة—من الإحاطة بعناصر شعرية وأفكار جديدة، فاتت النقاد العرب في العصور الوسطى مثل الآمدي بمفهومهم السكوني والمحدود عن الشعر العربي. وهكذا لم يكن بوسعهم بالطبع أن يدركوا العامل المشترك وراء إنجاز أبي تمام الأدبي في كليته: بمعنى أنهم لم يدركوا أن العمليات الذهنية نفسها مثل الاستعارة والطباق، التي أنتجت التعبير الشعري المحدث لدى أبي تمام (ديوان شعره) هي كذلك وسائله في إدراك التقليد الأدبي العربي، ومن ثم فهي أسس اختياره وترتيبه لما أصبح أكثر اختيارات الشعر العربي شهرة وشيوعاً، ديوان الحماسة.

هكذا يتمثّل إحياء أبي تمام للقصيدة العربية في الانفتاح عليها من اتجاهين: إلى الحاضر وإلى الماضي. ويظهر لنا أن سعي أبي تمام الحثيث للتعبير عن الأحداث المهمة المعاصرة للحقبة الاعتزالية واستيعابها في شعره هو الذي أدّى به إلى تبني البديع في تجربته الفنية—أي استيعاب مفاهيم مثل التأويل والقياس والاشتقاق والطباق في شعره—وهو نفسه ما أدّى به إلى الكشف عن البنية العميقة لطقس التضحية التي تولّدَتْ منها في الأصل القصيدة العربية الكلاسيكية كما فهمها النقاد العباسيون. وهذا، بالتالي، سمح بإعادة استيعاب التقليد العربي-الإسلامي في تقليد شرقي قديم، بحيث

يمكن للمفهوم العباسي عن الخلافة والأمة، على سبيل المثال، من المنظور الشعري على الأقل، أن يتجاوز القياس على الشيخ والقبيلة في الجاهلية إلى القياس على مبادئ الملكية الكهنوتية في بلاد ما بين النهرين القديمة.

P. 237

الجزء الثالث

أبو تمام والاختيارات الشعرية العربية

[وكان الفاضل [ت ٥٩٦ هـ] قد سَيَّرَهُ أبوه، وهو قاضي عسقلان إلى ابن الخلال ليتخرَّج عليه في فن الكتابة ويتدرَّب به. فلما وصل إليه. قال له:] ''ما الذي أعددتَ لفن الكتابة من الآلات. فقال: ليس عندي شيء سوى أني أحفظ القرآن الكريم وكتاب الحماسة. فقال: في هذا بلاغ.''[1]

– القاضي الفاضل وهو شاب يسعى إلى التعلم في ديوان الإنشاء الفاطمي.

P. 239 أَنْجَزَ أبو تمام في ديوان الحماسة درجةً من التأثير والشيوع لا يضاهيها أيُّ اختيارٍ آخر في الشعر العربي القديم. لقد كانت الحماسةُ الاختيارَ الشعريَّ الأولَ الذي يُبْنَى ''على الأبواب''، وقد سُمِّيَ المجموع باسم أول فصوله وأطولها، الحماسة، الذي يتكوَّن من ٢٦١ قطعة شعرية. ويتبع هذا الفصل عشرة فصول أخرى: المراثي (١٣٧ قطعة)؛ الأدب (٥٥ قطعة)؛ النسيب (١٤١ قطعة)؛ الهجاء (٨٠ قطعة)؛ الأضياف (١١٠ قطعة)؛ المدح (٣٢ قطعة)؛ الصفات (٣ قطع)؛ السير النعاس (٩ قطع)؛ الملح (٣٥ قطعة)؛ مذمات النساء (١٩ قطعة). ويتكون كل فصل من مختارات يتراوح طولها بين بيتين وثلاثة وأربعين بيتاً. أما الأغلبية البارزة فهي القطع من ثلاثة إلى خمسة أبيات.[2]

---

[1] ضياء الدين بن الأثير، **كتاب الوشي المرقوم في حل المنظوم** (القاهرة: مطبعة ثمرات الفنون، ١٢٩٨/١٨٨١)، ٩٠. وبقية النص تمضي على النحو التالي: ثم أمره بملازمته فلازمه وتدرب بين يديه، ثم أمره بعد ذلك أن يَحلَّ شعر الحماسة، فَحَلَّهُ مِن أَوَّلِهِ إلى آخره. ثم أَمَرَهُ بِهِ فَحَلَّه مَرَّةً ثانيةً.'' انظر ابن الأثير، **الوشي المرقوم في حل المنظوم**، تحقيق يحيى عبد العظيم (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة [سلسلة الذخائر (١٢١)، ٢٠٠٤)، ١٨١–المترجم].

[2] هذه الأرقام مستخلصة من: المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط٢، في ٤ أقسام (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٧–١٩٦٨). ويجمع التبريزي بين باب الأضياف وباب المدح في باب واحد. التبريزي، **شرح ديوان الحماسة**، ٢ مج (بولاق: د. ن.، ١٢٩٦/١٨٧٩). وتختلف هذه الإحصائيات إلى حد ما عمًّا لدى كلاين–فرانك. فيلكس كلاين–فرانك، ''حماسة أبي تمام، الجزء الثاني.''

ومما يشير إلى أهمية **الحماسة** العدد الضخم من الشروح التي قامت عليها. يورد كلاين–فرانك أسماء ثلاثين شارحاً، من بينهم كثير من كبار رجال الأدب واللغة والنقد: الصولي [ت ٣٣٥ هـ]، الآمدي [ت ٣٧٠ هـ]، ابن جني (ت ٣٩٢ هـ)، المرزوقي (ت ٤٢١ هـ)، أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ)، التبريزي (ت ٥٠٢ هـ)، البيهقي (ت ٥٤٤ هـ)، وابن الجوزي (ت ٦٥٤ هـ).[٣] P. 240

على الرغم من الدراسات النقدية المتعددة المعاصرة حول **الحماسة**، إلا أن الباحثين لم ينجزوا بعد فهماً متماسكاً أو مقنعاً للبنية المبدعة لهذا الاختيار– وهي بنية أصبحت فيما بعد نموذجاً لاختيارات تالية–أو تفسيراً مقبولاً لشهرتها السائرة بوصفها تعبيراً عن التراث الأدبي العربي. ويرجع فشل الباحثين إلى سببين: (١) عدم الاهتمام بوضع **الحماسة** بشكل مناسب في سياقها الثقافي–التاريخي و (٢) عدم البحث فيما وراء **الحماسة** عن الحساسية الشعرية نفسها التي انبثق عنها **ديوان أبي تمام** أو إدراك هذه الحساسية. وسوف نركِّز الحديث حول **الحماسة** على هاتين المنطقتين.

Felix Klein-Franke, ''The Ḥamāsa of Abū Tammām, Part II,'' *Journal of Arabic Literature 3* (1972): 149.

وانظر بعض الملاحظات عن تقسيمات الأبواب وترجمة لباب مذمة النساء في جيرت جان فَنْ خيلدر، ''ضد النساء ومزح أخرى: الفصل الأخير من حماسة أبي تمام،''

Geert Jan van Gelder, ''Against Women and other Pleasantries: The Last Chapter of Abū Tammām's Ḥamāsa,'' *Journal of Arabic Literature 16* (1985): 61-72.

[٣] كلاين–فرانك، ''الحماسة، الجزء الثاني،'' ١٤٤–١٤٥.

الفصل العاشر

عملية الجمع والتدوين: الحديث النبوي والشعر

P. 241

لكي نفهمَ موقعَ ديوانِ الحماسةِ في الأدبِ العربي وندركَ دلالةَ الجوانبِ الإبداعيةِ في شكلِهِ، لا بُدَّ لنا ألا نقصرَ الحديثَ على الاختياراتِ الشعريةِ السابقةِ على اختيار أبي تمام فحسب، بل ينبغي أن نوسِّعَها إلى عمليةٍ أخرى للجمعِ والتوثيق، كتلك التي نجدُها في كتبِ الحديثِ النبوي في القرنين الثاني والثالث الهجريين.[1]

لقد لاح في أفق الأدب والدين التهديد بانقطاع عن الماضي لا رجعة فيه، سواء أكان ذلك الماضي الحقبة الجاهلية البطولية المجسَّدة في شعر البادية أو السنة النبوية التي اتخذت كلمات النبي وأفعاله نبراساً للمسلمين الورعين. وقد لخَّص صاحب **فحول طبقات الشعراء** محمد بن سلام الجمحي (١٥٠-٢٣٢هـ) مسألة حفظ الشعر على نحو موجز مفيد حينما قال:

> فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه [أي الشعر] العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولَهَتْ عن الشعر وروايته. فلما كَثُرَ الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العربُ بالأمصار، راجعوا روايةَ الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مُدَوَّن ولا كتابٍ مكتوب، وألْفَوْا ذلك وقد هَلَكَ مِنَ العرب مَنْ هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقلَّ ذلك، وذهبَ عليهم منه كثير.[2]

وكما سعى لغويو البصرة والكوفة إلى تعديل المسار المنحرف للشعراء المحدثين، فإن المسلمين الورعين سعوا إلى حفظ سنة النبي تجاه ما كانوا يرونه بدعة ضالة. وقد اختلفت مشكلة جمع الحديث وتدوينه إلى حد ما عن جمع الشعر وتدوينه بما أن

---

[1] تناول العلاقة بين جمع الحديث وجمع الشعر كل من بلاشير (**تاريخ الأدب العربي** ١: ١٢٤-١٢٧)، وناصر الدين الأسد (**مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية** [القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢])؛ وزويتلر (**التقليد الشفهي**، ٢٠٣-٢٠٤). لكنني أعتقد أن تحليل الجانب الشكلي للحماسة في المناقشة الراهنة يضيف بعداً جديداً للموضوع.

[2] الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ٢٢.

الأقوال المنسوبة إلى النبي قد ازدادت –ولم تنقص– مع مضي الزمن. ومهما يكن من أمر، فإن مشكلات التوثيق والتصحيح من خلال منهج الجرح والتعديل مثلاً، والاختيار والتنظيم كانت شائعة في مجالي جمع الحديث والشعر وتدوينهما على السواء. وسوف توضح لنا التطورات الموازية في طرق الجمع والتدوين لكل من الحديث والشعر دلالة P. 242
الشكل الأدبي في كلا النمطين.

وحسب ما قاله أحمد شاكر وعبد السلام هارون في مقدمة نشرتهما للمفضليات، فإن رواة الشعر كانوا "قبلها يصنعون أشعار القبائل، يضمون أشتات شعر المنتمين إلى قبيلة واحدة، ويجعلون كلاً منها كتاباً."[٣] وهناك قوائم مطوّلة لدواوين القبائل –يورد ابن النديم (ت ٣٨٥/٩٩٥) عناوين حوالي ٢٩ ديواناً في كتابه **الفهرست** كما يورد الآمدي (ت ٣٧١/٩٨١) ستين عنواناً في **المؤتلف والمختلف**.[٤] وهناك ديوانان فقط من المجموعة الأخيرة منسوبان إلى مَنْ قام بجمعهما؛ ومن المجموعة الأولى يحمل اسم أبي سعيد السكَّري (ت ٢٧٥/٨٨٨) ٢٥ عنواناً. أما الديوان القبلي الوحيد الذي وصل إلينا فهو جزء من **ديوان الهذليين** برواية السكري. وكما يتضح من الفحص الدقيق الذي قام به ناصر الدين الأسد لرواية السكري نفسها، فإن تأريخه وروايته لديوان الهذليين معقد وغامض.[٥] هكذا فإن المناقشة الراهنة بالضرورة ظنية، حيث تفترض أن دواوين القبائل المبكرة كانت، بشكل عام، مرتبة طبقاً للمبدأ نفسه–بمعنى ترتيبها "على الرجال" أي أسماء الشعراء. يقوم ترتيب ديوان الهذليين إذن على أساس أسماء الشعراء وكمية الإنتاج الشعري ونوعيته وليس على أساس تاريخي. فنجد في بداية

---

[٣] المفضل الضبي، **المفضليات**. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤ [ط ١، ١٩٤٢])، المقدمة، ٩. انظر كذلك الأسد، **مصادر الشعر الجاهلي**. ٥٤٣–٥٥٠ وسزكين، **الشعر**. ٣٦–٤٦. [الطبعة العربية، ٨٣–١٠٦–المترجم].

[٤] الأسد، **مصادر الشعر الجاهلي**. ٥٤٣–٥٤٧؛ سزكين، **الشعر**. ٣٨–٤٠. [الطبعة العربية. ٧٨–٩١–المترجم]. [انظر ابن النديم، **الفهرست** (تحقيق فليجل) ١: ١٥٩–المترجم].

[٥] الأسد، **مصادر الشعر الجاهلي**. ٥٦١–٥٧٢؛ وانظر كذلك سزكين، **الشعر**. ٤٥–٤٦. [الطبعة العربية: ٢٥٥–المترجم].

الديوان رثاء الشاعر المخضرم أبي ذؤيب لأولاده (٦٣ بيتاً)، يتبعه ٣١ قطعة وقصيدة للشاعر نفسه. وبعض هذه عبارة عن قطع قصيرة، إلا أن معظمها قصائد يتراوح طولها بين ١٤ و٣٨ بيتاً. أما الشاعر التالي في الديوان فهو ساعدة بن جؤية، وهو مخضرم كذلك، لكنه من جيل أقدم من جيل أبي ذؤيب بما أن أبا ذؤيب كان راويته.[٦] وثمة سبعة مختارات يتراوح طولها بين ٧ و٦٢ بيتاً. أما الأغراض الشعرية فإنها تتداخل، بما فيها الرثاء والهجاء وكذا الفخر. أما الشعراء الباقون، المرتبون بشكل عام حسب كمية الشعر المنسوب إليهم، فهم مزيج من الجاهليين والمخضرمين. وبعض هؤلاء ممثَّلون بقطع قصيرة لا تزيد عن بضعة أبيات. وعلى الطرف النقيض من الصوت الشعري القوي والتمثيل الواسع لأبي ذؤيب نقف قبيل نهاية الديوان على قطعتين من بيتين لرجل مجهول من بني ظفر ولكليب الظفري شبه المعروف، وقطعة من ثلاثة أبيات للشاعر العجلان بن خليد.[٧] وعلى الرغم من أن هذه القطع الأخيرة قد تكوِّن، من حيث منطق ترتيب الديوان، خاتمة له فإن جامع ذلك الديوان، أي السكري، الذي يبدؤه بأصوات شعرية رئيسة ومتميزة لأبي ذؤيب ولساعدة بن جؤية وينهيه بأصوات خافتة مغمورة خاملة الذكر من ماضي الهذليين المعتم، إلا أنه بدلاً من ذلك قد ختمه بقصيدتين قد نراهما مقابلاً شعريًّا لرثاء أبي ذؤيب في بداية الديوان؛ حيث أورد افتخار جارٍ لبني هذيل، هو عمرو ذو الكلب، محتفياً بغزوته ضد بني فَهْم وبرثاء أخته جنوب له بعد أن قتله بنو فهم[٨]. ويبدو أن سبب وضع عمرو ذي الكلب وأخته جنوب في آخر الديوان أن علاقتهما ببني هذيل هي الجوار وليست صلة الدم.

P. 243

بهذا النمط من ديوان القبيلة المرتب بشكل عام على الرجال ابتداءً بأكثر الشعراء أهمية وانتهاءً بأقلهم أهمية، يمكننا أن نقارن كتب الحديث المبكرة، التي كانت مرتبة أيضاً على الرجال. ومن أقدم الأعمال الباقية من هذا النمط **مسند الطيالسي** (ت

---

[٦] سزكين، **الشعر**، ٥٩. [الطبعة العربية، ١٢٣–المترجم].

[٧] **ديوان الهذليين**، القسم ٣، ١١١–١١٢.

[٨] السابق، ١١٣–١١٩ (٢٠ بيتاً) و١٢٠–١٢٦ (٤٠ بيتاً) على التوالي.

٨١٨/٢٠٣)؛ وأما أشهر عمل فهو مسند أحمد بن حنبل (ت ٨٥٥/٢٤١).[٩] وكما نتوقع، يبدأ أحمد بن حنبل مسنده بالصحابة الذين يعتبرون أكثر صدقاً وأكثر قرباً من النبي ومن ثم الأكثر مصداقية وهم الخلفاء الراشدين: أبو بكر وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب.[١٠] وحسب ما يدل اسم **المسند** فإن الذي يقرر قيمة الكلام المضمَّن ووضعه هو سلسلة رواة الحديث، أي السند الذي ينال أهمية أكثر من المتن. وهذا يعني أن أي حديث إنما هو موجود في المسند على أساس مصداقية الرواة ومكانتهم بصرف النظر عن محتوى المتن. يصف جولدتسيهر المسألة كما يلي:

> إن محتويات مادة الأحاديث غير مأخوذة في الحسبان في تأسيس علم الحديث، بل إن النقطة الحاسمة كانت مجرد اسم الصحابي المذكور بوصفه مصدراً لمجموعة من الأحاديث. وتسمَّى مجموعات الحديث هذه مسنداً لأن كل حديث يرد في سلسلة صحيحة يمكن تتبعه إلى الصحابي الذي يمكنه بالتالي الرجوع إلى النبي. فهو حديث مسند، أي صحيح.[١١]

P. 244

ولما كان الإسناد هو الذي يضمن صحة الحديث فإنه من المنطقي ترتيب الأحاديث طبقاً لهذا المبدأ. وهكذا فإن ابن حنبل، على سبيل المثال، وهو بادئ بالإسناد الذي يعود إلى أقدم صحابة النبي، أبي بكر، يبدأ مسنده بأكثر المصادر مصداقية لسنة النبي. إن الحجم الضخم لهذا المسند —من ٢٨٠٠٠ إلى ٢٩٠٠٠ حديثاً– والاتهامات الموجهة إليه بأن صاحبه أدخل فيه كثيراً من الأحاديث الغريبة أو المنحولة[١٢] بشكل واضح لا تشهد إلا على التزام ابن حنبل الصارم بمبدئه المصرَّح به في الاختيار والإثبات. وقد جعل ابن حنبل وحدُه دون بقية جامعي الحديثِ الإسنادَ معيارَه الوحيدَ غيرَ معتمدٍ على رأيه

---

[٩] جيمس روبسُن، ''الحديث، الأساس الثاني للإسلام،''
James Robson, ''Tradition, the Second Foundation of Islam,'' *Muslim World* 41 (1951): 30-31.

[١٠] أحمد بن حنبل، المسند، تحقيق أحمد محمد شاكر، في ١٥ مجلد (القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٦–١٩٥٦)، أبو بكر، ١: ١٥٣–١٨٨؛ عمر، ١: ١٨٩–٣٢٨؛ عثمان، ١: ٣٢٩، ٢:١٦؛ علي، ٢: ١٧ وما بعدها.

[١١] إجنتس جولدتسيهر، **دراسات إسلامية** ٢: ٢١١.

[١٢] على سبيل المثال، انظر روبسُن، ''الحديث،'' ٣١.

الشخصي ولا على إجماع أهل السنة. ولم يعطِ معاصروه والأجيال التالية ذلك المعيار سوى تقدير زائف. وهكذا يعبِّر مسند ابن حنبل تعبيراً مخلصاً عن الإيمان المطلق لصاحبه الذي قيل إنه لم يتجرأ على أكل البطيخ لعدم وجود حديث يصف كيف كان النبي يأكله. وعلاوة على ذلك، يجب علينا أن نكون على وعي بأن المهم في جمع الأحاديث هو الانتقال من الحفظ الشفوي إلى الحفظ الكتابي. ومن المتوقع للأحاديث التي كانت تحفظ شفاهاً أن تُصَنَّفَ طبقاً للرجال الذين سُمِعَتْ منهم. ومن المحتمل أن ابن حنبل هو جامع الحديث الوحيد الذي **لا** تنطبق عليه ملاحظة سنوك هرخرنجه:

> منذ العصور الأولى لم يعتبر كلُّ واحد من جامعي الحديث طريقةً أكثر صدقاً من تلك التي اعتمدها هو نفسه؛ فدافع عن نقائها مشيراً إلى أصلها الروحاني (الإسناد). ولكن في قرارة نفسه كان يرد قيمتها إلى محتواها وإلى نصها الأصلي (المتن). وكان ذلك هو الحال نفسه بالنسبة إلى الآخرين. ذلك أن الاعتماد على الشهود العيان في جمع الأحاديث أخفى في الواقع فرصة الاختيار الذي يتم عن طريق دراسة جوهر تلك الأحاديث. ولم ينظر إلى الوثائق الجديرة بالاهتمام سوى تلك التي تعتمد على الإسناد والتي تبرهن على مدى صدق المتن؛ ولم تكن ثمة ثقة سوى في تشكيل جزء من المدرسة نفسها التي تتفق في الرأي نفسه.[13]

P. 245 إن ملاحظات هرخرنجه، مع ذلك، تنطبق على مسند الطيالسي الذي يشتمل على ٢٧٦٧ حديثاً فقط.[14] أما أن الطيالسي فرض على مسنده عملية نقدية وانتقائية بدلاً من الإسناد الصرف وأن اختياره مبني على المتن ويعكس آراء أغلبية أهل السنة فأمر واضح من ملاحظة روبْسُن أن ‘‘معظم أحاديثه [مسند الطيالسي] مضمَّنة في الكتب المتأخرة التي أصبحت معتمداً عليها معياريًّا، مما يشير إلى أن معايير الجامع [الطيالسي] تلائم معايير الجامعين المتأخرين الذين رفضوا كثيراً من المادة الشائعة.’’[15] وهكذا، بينما كان

[13] سنوك هرخرنجه، ‘‘الشريعة الإسلامية.’’
Snouck Hurgronje, ``Le Droit Musulman,'' trans. van Gennep, in *Selected Works of C. Snouck Hurgronje*, ed. G. H. Bousquet and J. Schacht (Leiden: E. J. Brill, 1957), 223.

[14] روبسن، ‘‘الحديث،’’ ٣٠.

[15] السابق، ٣٠-٣١.

الترتيب على الرجال في مسند ابن حنبل يعبر عن مبدأ الاختيار، أي الإسناد، تعبيراً مخلصاً ففي مسند الطيالسي انفصام بين الأمرين: فالأحاديث مرتبة حسب الإسناد، وأما الاختيار الحقيقي للأحاديث فهو على أساس المتن. ومرة أخرى، فإن تعديل وضع الأحاديث من حيث الاختيار والترتيب، في مجموعة الأحاديث الشائعة طبقاً للمتن لم يكن من الممكن إلا بعد حفظ الأحاديث في شكل كتابي. وكما سنرى لاحقاً، فإن الشكل المناسب للأحاديث المجموعة على أساس المتن، أي موضوع النص، هو ما يسمَّى بالمصنَّف، أي الترتيب حسب الموضوع، أو، بعبارة أخرى، على الأبواب.

من الأعمال السابقة على **ديوان الحماسة** اختيارا العالمين اللغويين المفضل الضبي (ت ١٦٤/٧٨٠–٧٨١) والأصمعي (ت ٢١٣/٨٢٨)[١٦] وهما جد مناسبين للمناقشة الراهنة. ومن الممكن أن نقارن بين **المفضليات**[١٧] **والأصمعيات**[١٨] من جهة وبين مسند الطيالسي من جهة أخرى مقارنة مفيدة: فثمة عاملان يقرران تضمين مادة ما سواء أكانت قصيدة أو حديثاً نبويًا في هذه المختارات وهما: أولاً، اختيار الجامع المؤلف، الذي اختار من مادة ضخمة متاحة ما يرى أنه أكثر تمثيلاً لسنة النبي أو توثيقاً لشعر القدماء. وثانياً، صحة الحديث ودقته أو صحة النص الشعري ودقته اللتين يضمنهما في حالة كتب الحديث السندُ حيث يشكل الجامع نفسه الحلقة الأخيرة في سلسلة رواة الحديث، وتضمنهما في حالة الاختيار الشعري سمعةُ عالم اللغة أو جامع الشعر الذي يكوِّن أيضاً آخر حلقة في سلسلة رواة القصيدة. وفي كلتا الحالتين، الحديث والشعر، P. 246
فإن ما نحن بصدده هو انتهاء تقليد شفوي عضوي لا تاريخي ودائم التغير كي يحل محله (من حيث النظرية على الأقل) نظام النصوص المحفوظة كتابةً و"الدقيقة

---

[١٦] لقد قصرت النقاش على نوع المختارات الأكثر صلة بالموضوع. ولمناقشات أوسع لمختارات الشعر انظر بلاشير (**تاريخ** ١: ١٣٩–١٥٦)؛ الأسد (**مصادر الشعر الجاهلي**، ٥٧٣–٥٩١) وسزكين (الشعر، ٤٦–٨٠). [الطبعة العربية، ١٠٦–١٤٧–المترجم].

[١٧] المفضل الضبي، **المفضليات**.

[١٨] أبو سعيد الأصمعي، **الأصمعيات**. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت.).

تاريخيًّا،" أي مدونة شعرية كتابية. وفي كلتا الحالتين أيضاً، فإن المحدثين أو الرواة الثقات للتقليد الشفوي الذين أخذوا على عاتقهم مسؤولية الحفاظ على العملية المستمرة من التعديل والإحياء وُصِمُوا بأنهم غير صالحين أو أمينين على القيام بمهمتهم (أي اتهموا بأنهم منتحلون وواضعون للشعر، وغير ذلك) حتى حلَّ محلَّهم لغويون كانت مهمتهم تحديد شكل النص أو مجموعة من النصوص في نقطة معينة من التاريخ. ومعنى ذلك بالنسبة إلى الحديث هو محاولة استعادة كلمات النبي محمد بأعيانها؛ أما بالنسبة إلى الشعر فالهدف هو إثبات النصوص "الصحيحة" للقصائد في الجاهلية وصدر الإسلام.

وكما أن الثقة في جامعي الحديث وسعة علمهم كانتا من شروط قبول كتبهم، كذلك فإن شهرة اللغويين في طلب العلم وأمانتهم في نقله كانتا من شروط قبول اختياراتهم. ففي تراجم الأدباء–بما فيهم المفضل والأصمعي– ما يشير إلى أهمية هذه المؤهلات الخلقية والعلمية.

كان المفضل الضبي من كبار علماء اللغة في الكوفة. ومما يدل على علمه الواسع بالشعر الجاهلي تلقيبه بلقب الراوية. بالإضافة إلى ذلك كان المفضل نحوياً معروفاً، عالماً بالأخبار والشعر والعربية. أخذ عنه أبو عبد الله بن الأعرابي وأبو زيد الأنصاري وخلف الأحمر وغيرهم وكان ثِقَةً ثبْتاً. وقد ذاعت شهرته والثقة في روايته للشعر من خلال خبر يقارن بينه وبين منافسه حماد الراوية المتهم بانتحال الشعر انتحالاً لا يمكن تَقَصِّيه.[١٩]

تكشف هذه الأخبار عن أن ما نحن بصدده هو الانتقال من مادة شعرية شفوية إلى مدونة شعرية كتابية. إن الفرق محسوم بين الراويتين الشهيرين: حماد، الذي يحافظ على تميز التقليد الشعري الشفوي الحي والمفضل الذي أصبحت أشعار القدماء لديه صنعة ثقافية، يجب أن يحافظ عليها دون أن تمس. يورد الأصفهاني خبراً على لسان حسين خادم الخليفة يقول فيه:

---

[١٩] ياقوت الحموي، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب؛ أو معجم الأدباء، انظر
Yāqūt ibn ʿAbd Allāh al-Ḥamawī, *Irshād al-Arīb ilā Maʿrifat al-Adīb; or, Dictionary of Learned Men of Yāqūt*, ed. D. S. Margoliouth, E.J.W. Gibb Memorial Series 6, 7 vols. (Leiden: E.J. Brill, 1907-1927), 7: 171-73.

P. 247

إن المهدي قال للمفضل لما دعا به وحده: إني رأيت زهير بن أبي سلمى افتتح قصيدته بأن قال: دع ذا وعد القول في هرم. ولم يتقدم له قبل ذلك قول، فما الذي أمر نفسه بتركه؟ فقال له المفضل: ما سمعت يا أمير المؤمنين في هذا شيئاً إلا أني توهمته كان يفكر في قول يقوله، أو يروي في أن يقول شعراً فعدل مدحه إلى مدح هرم وقال دع ذا. أو كان مفكراً في شيء من شأنه فتركه وقال دع ذا، أي دع ما أنت فيه من الفكر وعد القول في هرم، فأمسك عنه. ثم دعا بحمادٍ فسأله عن مثل ما سأل عنه المفضل، فقال ليس هكذا قال زهيرٌ يا أمير المؤمنين، قال فكيف قال؟ فأنشده:

لِمَنِ الديارُ بقُنَّةِ الحَجْرِ ... أَقْوَيْنَ مُذْ حِجَجٍ وَمُذْ دَهْرِ
قَفْرٍ بمُنْدَفَعِ النَّحائِتِ مِنْ ... ضَفْوَى أولاتِ الضَّالِ والسِّدْرِ
دَعْ ذا وَعَدِّ القولَ في هرمٍ ... خَيْرِ الكُهولِ وسيِّدِ الحَضْرِ

قال: فأطرق المهدي ساعةً، ثم أقبل على حماد فقال له: قد بلغ أمير المؤمنين عنك خبرٌ لا بد من استحلافك عليه، ثم استحلفه بأيمان البيعة وكل يمين محرجة ليصدقنه عن كل ما يسأله عنه. فحلف له بما توثق منه. قال له: اصدقني عن حال هذه الأبيات ومن أضافها إلى زهير، فأقر له حينئذٍ أنه قائلها. فأمر فيه وفي المفضل بما أمر به من شهرة أمرهما وكشفه.[20]

ويتضح من ختام الخبر السابق أن كفة اللغويين قد رجحت كفة رواة التقليد الشفوي:

يا معشر من حضر من أهل العلم، إن أمير المؤمنين يعلمكم أنه قد وصل حماداً الشاعر بعشرين ألف درهم لجودة شعره، وأبطل روايته لزيادته في أشعار الناس ما ليس منها، ووصل المفضل بخمسين ألفاً لصدقه وصحة روايته. فمن أراد أن يسمع شعراً جيداً محدثاً فليسمع من حماد، ومن أراد رواية صحيحة فليأخذها عن المفضل.[21]

P. 248

كان لصحة الرواية والثقة في الراوي ثم في جامع الشعر أهمية حاسمة، بالإضافة إلى الدقة البالغة والمعرفة الأدبية الواسعة. ويفسر المفضل لنا سبب ذلك تفسيراً موجزاً وهو يعبر عن يأسه من الكشف عن منتحلات حماد الراوية قائلاً:

[20] الإصبهاني، كتاب الأغاني ٢١٧٠-٢١٧١.

[21] السابق.

''قـد سُلِّطَ علـى الشـعر مـن حمـاد الراويـة مـا أفسـده فـلا يصـلح أبـداً.'' فقيـل له: ''وكيف ذلك. أيخطىء في روايته أم يلحن؟'' قال: ''ليتـه كـان كـذلك، فـإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب، لا ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشـعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه بـه مـذهب رجـل ويدخلـه في شعره، ويحمل ذلك عنه في الآفاق، فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟''[٢٢]

ومثل المفضل في مدرسة الكوفة هنـاك الأصـمعي في مدرسـة البصـرة وهـو جـامع لغوي آخر للاختيارات الشعرية وله منزلة علمية عالية؛ فقد حظي بين معاصريه بتفـوق غير مسبوق في فقه اللغة.[٢٣] ومن بين أعماله في هذا المجال وفي موضوعات شـبيهة يـورد صاحب الفهرست عدداً من المؤلفات مثل: كتاب الهمز، كتاب المقصور والممدود، كتاب الأثواب، كتاب الميسر والقداح، كتاب خلـق الفـرس، كتـاب الإبـل، كتـاب الأضـداد، كتاب القلب والإبدال.[٢٤] كذلك فإن اسـم الأصـمعي بـارز بـين محققـي دواويـن الشـعراء العرب القدماء في قائمة ابن النديم لـدواوين الشـعراء الـتي حققهـا السـكري الـذي كـان تلميذاً للأصمعي.[٢٥] ويلاحظ هافنر بحق عن الأصمعي أن ''معظم دواوين الشعراء العـرب التي حفظت تعود إليه.''[٢٦]

---

[٢٢] **كتاب الأغاني** ٥: ١٧٢.

[٢٣] هافنر، ''الأصمعي،'' **دائرة المعارف الإسلامية**، ط١.

A. Haffner, ``Al-Aṣmaʿī,`` *Encyclopaedia of Islam*, 1st ed.

[٢٤] ابن النديم، **الفهرست**،

Ibn al-Nadīm, Muhammed ıbn Ishāq. *Al-Fihrist*. Ed. Gustav Fleugel. 2 vols. Leipzig: n. p., 1871-1872 (photo offset Beirut: n. p., 1966), 1:55.

[وهي الطبعة التي أعيد طبعها في القاهرة (٢٠٠٦) وأشرنا إليها في أعلاه. ومن الكتب الـتي يـذكرها ابـن النـديم للأصمعي كذلك كتاب غريب الحديث (مائتي ورقة) وكتاب غريب الحديث والكلام الوحشي، ممـا قـد ينـاسـب السياق الراهن–المترجم].

[٢٥] السابق ١: ١٥٧–١٥٨.

[٢٦] هافنر، ''الأصمعي'' ٤٩٠.

وتتأكد سمعة الأصمعي بالعلم والدقة والمثابرة من خلال ابن قتيبة الذي سجل لنا مثالاً عن أهمية اعتماد علماء اللغة على ‘‘أهل البادية’’ الذين حفظوا التقليد الشعري الشفوي:

وقرىء يوماً على الأصمعي في شعر أبي ذؤيب:

بِأَسْفَلِ ذاتِ الدَّيْرِ أُفْرِدَ جَحْشُهَا

P. 249 فقال أعرابي حضر المجلس للقارىء: ضل ضلالك أيها القارىء! إنما هي ذات الدبر وهي ثنيةٌ عندنا، فأخذ الأصمعي بذلك فيما بعد.[٢٧]

وكما توضح الملاحظات والأخبار في المصادر العربية الكلاسيكية، فإن المعرفة الأدبية الواسعة والمثابرة والدقة والثقة في رواة الشعر القديم وفي جامعيه مسألة ذات أهمية جوهرية مثلها مثل الثقة في المحدثين وأصحاب كتب الحديث. وعلاوة على هذا، فإننا نتعامل في كلتا الحالتين مع أفول تقليد شفوي متواتر وطلوع مدونة أدبية كتابية (من حيث المبدأ على الأقل) ذات طبيعة ثابتة (في معظمها).

مما لا ريب فيه أن سمعة المفضل الضبي العلمية هي التي جعلت الخليفة المنصور يأمره أن يجمع اختياراً شعريًا ليعلم ابنه المهدي.[٢٨] وبالمثل فإنّ سمعة الأصمعي هي التي أفضت بهارون الرشيد إلى تعيينه معلّماً لابنه الأمين، ومن أجل تعليمه كذلك تمّ جمع الأصمعيات.[٢٩]

في آخر الأمر إذن، فإنّ الإجماع على مصداقية الجامع هو الذي جعل هذين الاختيارين أهلاً للقبول والانتشار. وقد أحاط هذا الإجماع بالجانبين المذكورين سلفاً وهما: أولا، الثقة في الراوي في أنه قد قدّم للمتلقي نصوصاً أصلية محققة تحقيقاً صحيحاً في مقابل المنحولات والروايات الخاطئة أو النسخة المليئة بالأخطاء. وثانيا، الاختيار، أي الاختيار المحدود للغاية من القصائد يقدم تمثيلاً سليماً للشعر العربي القديم أو على نحو دقيق ما يعده القراء سليماً. ومعنى ذلك أن مفهوم الجامع وذوقه في

---

[٢٧] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٢٠.

[٢٨] لروايات مختلفة عن مناسبة تأليف المفضليات انظر سزكين، الشعر، ٥٣. [الطبعة العربية، ١١٧–المترجم].

[٢٩] كلاين–فرانك، ‘‘الحماسة، II،’’ ١٥٤–١٥٥.

الشعر القديم يعكسان ذوق معاصريه. وهكذا فإن العلاقة بين هذين الاختيارين، المفضليات بقصائدها التي تبلغ ما بين ١٢٦ و ١٣٠ قصيدة،[٣٠] والأصمعيات بقصائدها التي تبلغ ٩٢ قصيدة، وبين المدونة الواسعة للشعر القديم المحفوظة [افتراضاً] في الدواوين المبكرة للقبائل[٣١] كانت علاقة موازية لعلاقة مسند الطيالسي بمسند أحمد بن حنبل. إن عدم بقاء سوى ديوان واحد (فريد) هو ديوان الهذليين من الدواوين القبلية P. 250 والتضاؤل السريع في المسندات حتى حلت محلها المصنفات يشير إلى عملية اختيار النصوص —سواء أكانت من الحديث أم الشعر– التي توافقت مع الاعتقادات السائدة أو أذواق الجماعات الدينية أو الأدبية. لقد ازدادت أهمية عملية الاختيار حتى إنها في آخر الأمر فاقت في أهميتها في حد ذاتها معيار الصحة.[٣٢]

إن ما هدف إليه كل من جامع المفضليات وجامع الأصمعيات هو توثيق الشعر القديم على شكل عينة ممثلة. وعلى الرغم من أن الاختيار يعكس بالضرورة ميول أو

---

[٣٠] من الصعب الجزم بدقة عدد قصائد المفضليات الراهن إلى عددها الأصلي الذي قام بجمعه المفضل. ومن الأدلة التي يثبتها شاكر في مقدمته للمفضليات يبدو أن المجموعة الأصلية شملت من ٧٠ إلى ٨٠ قصيدة وقد أضاف إليها الأصمعي وتلاميذه البصريون بعض الإضافات (شاكر، **المفضليات**، المقدمة: ٩–١٠). انظر كذلك سزكين، **الشعر**، ٥٣–٥٤. [الطبعة العربية: ١١٧–١١٨–المترجم].

[٣١] ابن النديم، **الفهرست** ١: ١٥٩.

[٣٢] تؤيد ملاحظات جولدتسيهر ما نذهب إليه هنا حينما قال:

> سوف يكون من الخطأ أن نفكر بأن الثقة العيارية للصحيحين [للبخاري ومسلم] تعود إلى دقة غير قابلة للجدال بالنظر إلى محتوياتهما ونتيجة إلى تدقيقات علمية. إن مرجعية هذين الكتابين ذات أساس شعبي وتظل جيدة على الرغم من أي تدقيق في فقراتهما مفردة. كذلك فهما لا يشيران إلى صحة غير قابلة للجدال بالنظر إلى محتوياتهما (بمعنى التفاصيل التي يمكن أن تكون دائماً، وقد كانت بالفعل، موضوع نقد)، بل تعود هذه الثقة إلى الاضطرار إلى اعتبار محتويات الصحيحين ذات مرجعية في الممارسة الدينية (العمل). أما الأساس الشائع لهذه السلطة فهو إجماع الأمة، الوعي الجمعي المجمع عليه من المجتمع الإسلامي، أو تلاقي الأمة بالقبول، وهو ما رفع هذين العملين إلى المكانة التي يتمتعان بها.

(جولدتسيهر، **دراسات إسلامية** ٢: ٢٣٦). وهذا يعني أننا نستطيع أن نقول إن قبول المجتمع لهذه المجموعات ذات سلطة يتجاوز السؤال عن مرجعية أي حديث بعينه، بحيث لم يكن نقد الإسنادات الفردية سبباً في رفض العمل ككل.

تحيزات الجامع بالنظر إلى طبيعة الشعر، إلا أن القارئ لا يسمع صوت صاحب الاختيار؛ بل يسمع أصوات الشعراء المفردين التي تعلن عن نفسها. ومن هذه الناحية يتشابه نمطا المجموعتين. ويصيب كلاين-فرانك في قوله:

من الملاحظ عند النظر الموضوعي كيف تتفق الأصمعيات مع المفضليات: وفي كلتا المجموعتين ٦ قصائد للشعراء المسلمين و١٤ قصيدة للشعراء المخضرمين. وبالنسبة إلى الشعراء الذين عاشوا في الجاهلية ثمة اختلاف طفيف. بمعنى ٤٧ قصيدة في المفضليات و٤٤ في الأصمعيات. (باستثناء ٧ قصائد غير مؤرخة في الأصمعيات).[٣٣]

وعلى الرغم من عدم اليقين حول أيٍ من قصائد المفضليات هي من الجمع الأصلي للمفضل وأيٍ منها أضافتها مدرسة البصرة فيما بعد، فإن المجموع يعكس بشكل عام اختيار صاحبه. وبعبارة أدق، يعكس الذوق الأدبي لمدرستي البصرة والكوفة. تمثل P. 251 القصائد الـ ١٢٦ أو الـ ١٣٠ في المفضليات ٦٧ شاعراً؛ وعلى الرغم من أن بعض الشعراء ممثل بأبيات قليلة فحسب (على سبيل المثال رقم ١٣، لرجل من بني عبد القيس. من ٨ أبيات)، فإن الاتجاه العام هو إلى القصائد الطويلة التي متوسط أبياتها حوالي ٤٠ بيتاً؛ والتي أطولها من ٩٥ بيتاً. ومن الأصوات الشعرية الكبرى نجد عدة قصائد، مثل الشاعر المخضرم مزرد بن ضرار الذبياني: رقم ١٥ (٤٣ بيتاً)، رقم ١٦ (٩٥ بيتاً)، رقم ١٧ (٧٤ بيتاً)؛ والشاعر الجاهلي مرقش الأكبر: رقم ٤٥ (٧ أبيات)، رقم ٤٦ (١٢ بيتاً) رقم ٤٧ (٢٠ بيتاً) رقم ٤٨ (١١ بيتاً). رقم ٤٩ (١٢ بيتاً)، رقم ٥٠ (١٧ بيتاً)، رقم ٥١ (١١ بيتاً)، رقم ٥٢ (٨ أبيات)؛ رقم ٥٣ (٣ أبيات)، رقم ٥٤ (٣٥ بيتاً) ودون رواية الأنباري، رقم ١٢٨ (٤ أبيات) ورقم ١٢٩ (٨ أبيات). إن هذا الاتجاه هو إلى جمع قصائد لشاعر واحد معاً، لكن ترتيبها من ناحية أخرى لا يبدو تاريخيًا أو حسب الأغراض الشعرية للقصائد.[٣٤]

---

[٣٣] كلاين-فرانك، "الحماسة، II،" ١٥٥، هامش ١. انظر كذلك سزكين، الشعر، ٥٣، ٥٥. [الطبعة العربية، ١١٧-١١٨-المترجم].

[٣٤] كلاين-فرانك، "الحماسة، II،" ١٥٥.

بشكل عام، تماثل الأصمعيات المفضليات في الشكل، لكن مع اختلاف مهم، وعلى الرغم من أن هذا الاختلاف قد يبدو للوهلة الأولى مجرد فرق حسابي، إلا أنه في آخر الأمر يؤثر في نوعية العمل. ففي حين أن المفضليات تمثل ٥٦ شاعراً لهم ١٣٠ قصيدة تشمل ٢٦٦٤ بيتاً، تمثل الأصمعيات ٧١ شاعراً لهم ٩٢ قصيدة تشمل ١٤٣٩ بيتاً.[٣٥] فنتيجة لذلك نجد في الأصمعيات أن الشعراء الممثلين ببضعة أبيات أكثر عدداً من الشعراء في المفضليات. فعلى سبيل المثال: تأبط شرًّا، ٤ أبيات (رقم ٣٧)؛ امرؤ القيس، ٧ أبيات (رقم، ٤ أبيات، رقم ٤١، ٣ أبيات)؛ الشاعر الجاهلي الحارث بن عباد، ٣ أبيات، (رقم ١٧). وأطول قصيدة في الأصمعيات تتكون من ٤٤ بيتاً (رقم ٩١ لسوار بن المضرب). وأما الأصوات الشعرية الكبرى من حيث عدد الأبيات في الأصمعيات فيمثلها كل من: خليف بن نبده (رقم ٢، ٣٨ بيتاً، رقم ٣، ١٥ بيتاً، رقم ٤، ٨ أبيات، رقم ٥، بيتين = ٦٣ بيتاً)؛ أبو دواد الإيادي (رقم ٦٥، ٤٠ بيتاً. رقم ٦٦، ١٥ بيتاً = ٥٥ بيتاً)؛ وعمرو بن معديكرب (رقم ٣٤، ١٠ أبيات، رقم ٦١، ٣٧ بيتاً ورقم ٦٢، ٧ أبيات = ٥٤). إنّ كمية شعر هذه الأصوات أقل في الأصمعيات منه مقارنة بالأصوات الكبرى في المفضليات. ونتيجة لذلك فإن الأصوات المفردة تعلن عن نفسها بصورة أكثر خفوتاً وتنسجم في المقابل في نسيج المجموعة الأكثر تجانساً من حيث الأصوات غير المميزة أو شبه المجهولة. وسوف يصل هذا الاتجاه الذي يتميز بخفوت الأصوات الشعرية الكبرى إلى مآله المنطقي في حماسة أبي تمام.

P. 252 عودةً إلى تاريخ الأشكال الأدبية في كل من مجموعات الحديث ومختارات الشعر نلاحظ أنه قد حدث خلال القرن الثالث للهجرة تغيير جوهري في نمط الشكل الأدبي؛ أي من الترتيب 'على الرجال' في الكتب على نمط المسند، وبشكل عام في المفضليات والأصمعيات إلى الترتيب حسب الموضوعات 'على الأبواب' والذي ظهر لأول مرة في

[٣٥] شاكر، **المفضليات**، المقدمة، ٥. يورد كلاين-فرانك إحصائية ألورد في تقديمه لطبعته للأصمعيات كما يلي: المفضليات-٢٢٤٦ بيتاً؛ الأصمعيات-١٦٠٠ بيتاً، الحماسة-٣٧٦٠ بيتاً (كلاين-فرانك، ''الحماسة، II،'' ١٤٩، هامش ٢).

حماسة أبي تمام وإلى حد ما في الكتب الستة وهي مصنفات الحديث المعروفة والمقبولة عند أهل السنة: صحيح البخاري (ت ٢٥٦/٨٧٠) وصحيح مسلم بن الحجاج (ت ٢٦١/٨٧٥)، والسنن الأربع لكل من أبي داوود (ت ٢٧٥/٨٨٩)، والترمذي (ت ٢٧٩/٨٩٢-٩٣)، وابن ماجه (ت ٢٧٣/٨٨٦)، والنسائي (ت ٣٠٣/٩١٥).[٣٦]

وينبغي ألا نحذو حذو دارسي الإسلاميات الذين يقصرون طبيعة الانتقال في الشكل على مجرد التغيير إلى شكل أكثر مناسبة واستعمالاً وهو الرأي التقليدي الذي يعبر عنه روبسن في قوله:

كانت كتب الحديث الأولى المعروفة لنا مرتبة بطريقة غير عملية إلى حد ما. وكانت تعرف بـ"المسندات"، مما يشير إلى أن كل الأحاديث المنسوبة إلى أحد الصحابة مجموعة في مكان واحد. وإذا كان جمع أحاديث صحابي واحد في مكان واحد مفيداً، فإن الناس، في الأغلب، كانوا يريدون الاسترشاد بالأحاديث إلى موضوعات معينة في الدين، والشرع والأخلاق؛ لكن للوصول إلى هذا في ظل نظام المسند كان لا بد من الغوص في مادة ضخمة غير متعلقة بالموضوع المطلوب. لذلك فقد اعتبر ظهور كتب الحديث في نمط المصنف تقدماً عظيماً. فالمادة في المصنف مبوبة حسب الموضوع، ومن ثم أصبح من الممكن أن يوجد ما يُحتاج إليه بسهولة.[٣٧]

أما ملاحظات جولدتسيهر فهي أكثر ذكاءً حيث يقول:

لهذا كان المسند والمصنف الشكلين الأساسيين لجمع الأحاديث، وهما يظهران لمدة طويلة متزامنين في الأدب. لقد رأينا حتى بعد سيطرة منهج المصنفات بفترة طويلة. ومنْ اهتم أكثر بالشكل النظري للأحاديث التي جمعها مالَ إلى التأليف في نمط المسند الذي قد يعده إنجازاً فرديًا، أي ذخيرة للاستخدام الشخصي. أما من رغب في تسهيل الاستخدام العملي للأحاديث المتراكمة، من خلال تزويدها بالمادة المناسبة لسؤال ما، موضوعة في شكل ممحص نقديًا فقد مال إلى التأليف في نمط المصنف وفي

---

[٣٦] إن أفضل رأي، فيما أعتقد، حول هذه المسألة لا يزال ما قاله جولدتسيهر في دراسات إسلامية ٢: ٢٠٩-٢١٦. وكما أشار جولدتسيهر وآخرون، فإن سنن الترمذي، وإن كانت كثيراً ما تعد من السنن الأربعة، إلا أنها على وجه التحقيق، مثلها مثل صحيحي البخاري ومسلم وليست كتاب سنن.

[٣٧] روبسن، "الحديث،" ٣٠.

نيته منذ البداية تأليف أعمال يمكن أن تنفع في التعليم النظري والحياة العملية معاً.[٣٨]

P. 253

وأود أن أستنبط من ملاحظات جولدتسيهر فأرى أن التغير في نمط الجمع من المسند إلى المصنف وفي غرض الجمع من التقوى الشخصية إلى الاستخدام الجماعي العملي ينعكسان على نحو أبعد في تغير مبدأ الإثبات من الإسناد إلى الإجماع. فصاحب المسند كان يرتب مجموعته طبقاً لتقواه الشخصية وتكريسه مرجعية أصحاب النبي أو أحدهم. أما المصنفون من الناحية الأخرى ومهما كان جهدهم في تطوير علم الإسناد فقد رتبوا مادتهم ليس من أجل استخدام الجماعة فحسب، لكن طبقاً للاستخدام المثبت سابقاً للجماعة.[٣٩] وفي هذا الصدد تظل ملاحظات جولدتسيهر مرة أخرى وثيقة الصلة بالموضوع، يقول في السياق نفسه:

إن أول مصنف أصاب ذيوعاً في الإسلام يكشف بوضوح عن علامات غرضه: إنه صحيح أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت ٢٥٦). إن بنية هذا الكتاب هي بنية عمل من السنن الصرف (دون إضافة الرأي كما في [كتاب] مالك ...). وهو مكتوب مع ذلك من أجل تمكين الناس من أن يجدوا بمساعدته طريقهم في كل فصول الفقه وفي كل مشاكله. كان الكتاب وسيلة لإضفاء شكل ملموس على التعليمات التي كانت حينئذٍ ممثلة في مدرسة أصحاب الحديث الذين يذكر البخاري منهم معاصره الأكبر أحمد بن حنبل من خلال المعرفة الشخصية.[٤٠]

من الواضح أن البخاري كان في ذهنه نظام للفقه ممارس بالفعل من أصحاب الحديث أو مجموعة من المواد المستخدمة بالفعل لديهم والمصححة والمجموعة بطريقة منظمة. في الحقيقة لقد كان الإجماع مبدأ الجمع في هذه المجموعات: بمعنى أن أي حديث فيها كان مختاراً أصلاً لأنه كان يعكس إجماع أهل السنة، أما الإسناد فليست له سوى أهمية ثانوية. إن الترتيب على الأبواب هو إذن نظام منطقي بما أن معتقدات أهل السنة

---

[٣٨] جولدتسيهر، **دراسات إسلامية** ٢: ٢١٤-٢١٥.

[٣٩] لا أقصد هنا الإجماع الذي من خلاله اكتسبت بعض المجموعات مثل الكتب الستة تدريجيًّا مكانتها عند أهل السنة. ولمناقشة عن هذا الموضوع انظر جولدتسيهر، **دراسات إسلامية** ٢: ٢٣٤-٢٥١.

[٤٠] السابق ٢: ٢١٦.

P. 254

المتصلة بموضوع ما كانت مجموعة في مكان واحد. لهذا فمن المتوقع أن قبول هذه المجموعات يجب كذلك أن يتأسس على الإجماع أكثر من اعتماده على الإسناد. وهذا هو الذي يضعه سنوك هرجرنجه تحت عبارة ‘‘المقاييس الخارجية للصحة.’’[41] ففي المسند تغلب مرجعية صحابي معين مثل أبي بكر أو عمر أو عثمان، إلخ.. على كل فصل من الفصول حتى ليمكننا تمييز صوت هذا الصحابي تمييزاً واضحاً. أما في المصنف فتعدُّد الأصوات المتحدثة في موضوع ما يؤدي إلى مقولة مبنية على المرجعية الجماعية أو الإجماعية أكثر منها على المرجعية الفردية لأحد ما من صحابة النبي.

من الملاحظ كذلك أن ما نسميه ‘‘إجماع الأمة’’ ظهر لأول مرة في هذه الحقبة التاريخية–أي القرنين الثاني والثالث للهجرة. ويطرح سنوك هرجرنجه هذه النقطة عندما يتساءل:

> من أين تأتي إذن تلك السلطة التي ترتبط ببعض الاختيارات التي تنتمي إلى القرنين الثاني والثالث؟ إنها ترتبط بكل تلك الظروف التاريخية أكثر من اهتمامها بشخصية جامعيها. وبعد مرور الحقبة التاريخية الأولى بما فيها من صراع وعدم استقرار في كل

---

[41] هرخرنجه. ‘‘الشريعة الإسلامية،’’ ٢٢٥. كان البخاري ومسلم، كما يلاحظ جولدتسيهر (دراسات إسلامية ٢: ٢٢٧). أكثر صرامة في إسنادهما من جامعي الأحاديث السابقين عليهما. إلا أن هذا لا يتعارض مع اقتناعي بأن الأساس الحقيقي للصحيحين هو الإجماع، وإنما، على النقيض من ذلك، يؤيده. فكما قال جولدتسيهر، لا بد لأحكام الفقه غير القائمة مباشرة على الأحكام القرآنية أن تقوم على الحديث أو الرأي. فما أن يتقرر بأن أحكام الفقه المعاصرة هي قائمة على الحديث أو يجب أن تقوم عليه. كما قال أصحاب الحديث، حتى يجب أن تكون هذه الأحاديث من ثم مثبتة. ومن ثم، فإن دفاع البخاري ومسلم عن الإجماع المعاصر أو تصنيفهما له من خلال الزعم بأنه كان قائماً على سنة النبي. يتطلب منهما أن يثبتا ذلك الادعاء بأكبر دقة ممكنة. ولما كان من المعروف الشائع أن كثيراً من الأحاديث منحولة، فقد كانت لديهم ثلاثة أسس ممكنة للاختيار: (١) الرأي (الشخصي) —لكن هذا سوف يؤيد موقف (أصحاب الرأي) ويلغي المبدأ الذي يقوم عليه الحديث برمته، (٢) الإجماع —لكن هذا سوف يضع في النهاية مبدأ الإجماع نفسه فوق الحديث وبالتالي يلغي مرة أخرى موقف (أصحاب الحديث)؛ (٣) علم الإسناد: أي بالزعم بأن التحليل العلمي للأسانيد يمكن عن طريقه في الحقيقة إثبات صحة أي حديث كان موثوقاً به —هذا كان في النهاية المنهج الذي من خلاله يمكن للمرء أن يثبت كل الأحاديث التي كان أهل السنة يعتبرونها صحيحة دون التقليل من شأن المبدأ الذي يسندها، أي مبدأ أولية سنة النبي والأحاديث التي حفظت فيها هذه السنة.

المجالات حظي الإسلام بدرجة من الهدوء والسلام. ولكننا كنا ما نزال بعيدين عن تلك الراحة المطلقة للعصور الأخيرة التي كانت تدعو إلى التفكير في ذلك الهدوء السائد في المقابر ولكن في السمات الأساسية لبنية العقيدة والتي بدأت في إظهار نفسها. ولم يهتم كل من البخاري ومسلم ومن سار على هديهما مثل أبي داوود والدارمي والترمذي وابن ماجه والنسائي سوى باللحاق بعصرهم عندما قاموا بإعداد مجموعاتهم التي كان ينظر إليها على أنها مطابقة للشرع. وفي تلك الحقبة وعلى أساس عقائدي تم إرساء كل الصيغ المحددة والموجهة ضد المعتزلة أو ضد البدع الأخرى. وشهدت تلك الحقبة أيضاً مولد المذاهب الأربعة المرتبطة بالسنة حيث أخذت الوحدة السياسية للإسلام في التكون ورسم ذلك الفتور الذي ترك بأكمله للقوى السياسية فيما يتعلق بالتشريع والعقيدة

ولأي سبب يتم تفضيل مجموعات البخاري ومسلم ومعاصريهم على غيرها؟ P. 255
لأنهم درسوا المذاهب في المقام الأول وتم رسمهم بالمذهب الصحيح. ...[٤٢]

أو كما يقول ت. و. جوينبول بإيجاز:

إن فصل البخاري والمؤلفين الآخرين للكتب الصحيحة لا يقوم أساساً (كما هو مقرر غالباً على أساس خاطئ) على أنهم قرروا للمرة الأولى أيًا من الأحاديث العديدة المنتشرة صحيحاً وأيها منحولاً–لأن الرأي الشخصي لجامعي الحديث لم يكن له تأثير ملموس على الرأي السائد–وإنما على أنهم جمعوا معاً ما كان معترفاً بصحته بين أهل السنة في عصرهم[٤٣]

ومعنى ذلك كله أن صحيحي البخاري ومسلم يعدان تعبيراً عن إسلام القرن الثالث، وذلك إثباتاً لمعتقدات تؤمن بها بشكل عام جماعة أهل السنة التي تكونت في تلك الحقبة أكثر منهما تعبيراً أو إثباتاً لأفعال وأقوال النبي محمد وأصحابه خلال حياتهم.[٤٤]

---

[٤٢] هرجرنجه، ''الشريعة الإسلامية.'' ٢٢٤.

[٤٣] ت. و. جيونبول، ''الحديث.'' دائرة المعارف الإسلامية، ط١.

[٤٤] راجع ملاحظة جولدتسيهر التي تذهب إلى أن ''الحديث لن يكون أبداً وثيقة لتاريخ صدر الإسلام، بل كان انعكاساً للاتجاهات التي ظهرت في المجتمع خلال المراحل الأنضج في تطوره'' (دراسات إسلامية ٢: ١٩)

كذلك فإن التغير من الترتيب التقليدي للاختيارات على الرجال كما هو في المفضليات والأصمعيات إلى الترتيب على الأبواب كما في حماسة أبي تمام هو أيضاً تغير جوهري في المبدأ الذي يقوم عليه الاختيار. فأولاً، جامع الحماسة شاعر وليس من علماء اللغة. والحماسة مع ذلك مهما حاولت أن تحافظ على "المقاييس الخارجية للصحة" فلم تكن عبارة عن تسجيل شعر القدماء وتوثيقه، وإنما هي إعادة تصور شخصي من قبل أبي تمام للماضي الأدبي إثباتاً للذوق والجمالية العباسيين. ومعنى ذلك، أنه كما كان التغيرُ من المسند إلى المصنف التعبيرَ الشكلي للتغير في المبدأ الأساسي للصحة من الإسناد إلى الإجماع، كذلك كان التغير من مختارات اللغويين إلى مختارات الشاعر يعكس تغيراً في مبدأ الصحة؛ فأصحاب المبدأ الأول كان غرضهم التسجيل السليم للشعر المبكر الصحيح كما هو حال الرواة الأكثر ثقة وكما جمعه اللغويون الأوسع علماً. أما صاحب المبدأ الثاني فإن قيمة اختياره في آخر الأمر هي تقديم رؤيا عباسية لتقاليد الماضي الشعرية.*[4] وفضلاً عن ذلك، فكما أن اختيار الجامع في صحيحي البخاري ومسلم يعكس إجماع أهل السنة فإن مجموع الحماسة قد عبر عن الذوق الأدبي في عصره. P. 256

---

*[4] [بطبيعة الحال فإن هذا التمييز ليس مطلقاً وإنما هو تمييز في الاتجاه أو القصد في الاختيار بصفة عامة– المؤلفة].

الفصل الحادي عشر

الحماسة والإجماع الأدبي

الإجماع في مقابل عمود الشعر

إنَّ عدمَ إدراكِ أنَّ ديوانَ الحماسةِ، مَثَلُهُ مَثَلُ شِعْرِ البديعِ، عبارةٌ عن خطابٍ شعري وتأويلي—أي إنه تفسيرُ الشاعرِ العباسي لماضيهِ الأدبي وليس محاولةً لغويةً—تاريخيةً لتسجيلِ شعرِ القدماءِ وتوثيقِهِ—هو السببُ في التقصيرِ المَعِيبِ للنقد العربي القديم والغربي الحديثِ تجاهَ هذا العمل. إنَّ إصرارَ النقادِ هذا على تناولِ الحماسةِ طبقاً للمقاييسِ والمعاييرِ الخاصةِ باختياراتِ اللغويينَ التسجيليةِ والتوثيقيةِ هو بالتحديد ما حَالَ بينَ هؤلاءِ النقادِ والتقديرِ النقدي السليمِ والمُقْنِعِ لها. P. 257

إنَّ ملامحَ الحماسةِ التي يبدو للوهلة الأولى أن لا علاقةَ بينها والتي أثارتْ حيرةَ النقادِ السابقين يمكنُ شرحُها دونَ صعوبةٍ بأنها التكنيكاتُ التي سعَى الشاعرِ—الجامع من خلالها إلى إخماد أصواتِ الشعراءِ المفردينَ كي يوحِّدها في صوتٍ أدبيٍ أكثرَ تماسُكاً وشُمولاً.

تظهرُ هذه الوحدةُ 'الصوتية' أولاً في التوزيعِ العددي للمختارات الشعرية في الحماسة. فبينما تتكوَّن المفضليات والأصمعيات في الأغلب من قصائد كاملة، يتراوحُ متوسط طولها بين ٤٠ و٢٠ بيتاً على التوالي، بحيث تبدو لنا مثل معرض للصور، يعرض تنويعة من اللوحات لرسامين مختلفين، فإن الحماسة أقرب إلى فسيفساء مكوَّنة من قطع صغيرة من الشذرات الشعرية، من الصعب تميُّزها في النسيج التصويري الكلي.[١] إن الحماسة تتكون من ٨٨٢ قطعة شعرية. تشمل ٣٧٦٠ بيتاً.[٢] وعلى الرغم من أن

---

[١] أما أن المرزوقي كان واعياً بهذا الفرق النوعي بين الاختيارين فأمر يمكن أن نفهمه من ملاحظاته في مقدمته للشرح: ''وقع الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيارات المقطعات أنقى مما جمعه أبو تمام ولا في اختيارات المقصدات أوفى مما دوَّنه المفضل ونقده'' (المرزوقي، الحماسة ٣-٤).

[٢] كلاين—فرانك، ''الحماسة، II،'' ١٤٩

المختارات تتراوح في الطول من بيت واحد إلى ثلاثة وأربعين بيتاً (رقم ٥٧٨)، فإن الغالب على المجموع هو قطع من ثلاثة إلى خمسة أبيات. ومن بين ٨٨٢ قطعة ترد ٢٦٤ غير منسوبة إلى شاعر معين، يسبقها فحسب عبارة ''قال آخر،'' و٣٧ منسوبة إلى قبيلة الشاعر فحسب. أما سائر القطع الـ ٥٨١ فمنسوبة إلى ٢٨٥ شاعراً.[٣] إن ترتيب الحماسة على الأبواب كما أن الأشعار القليلة للشاعر المفرد لم ترد في موضع واحد وإنما تبعثرت في مواضع عدة بحيث لا يستطيع القارئ أن يتذكر ما إذا كان اسم الشاعر قد ورد من قبل أم لم يرد، وإذا كان قد ورد فلا يعرف أين يجده بين مئات الأصوات في الأبواب المختلفة. وقد أدى هذا إلى أن الخطاب الأدبي الذي تجسده الحماسة قد أصبح خطاباً جمعيًّا، معبراً عنه في تنويعات وتبديلات كثيرة عبر أصوات متعددة وهذا هو الشيء نفسه الذي وجدناه في مصنفات الحديث. P. 258

ثمة ملمح آخر من ملامح الحماسة يمكن شرحه برغبة أبي تمام في حوك كل الخيوط الشعرية في نسيج أكثر تجانساً، أي في تعبير أدبي أكثر اتساقا هو العدد الكبير للشعراء الأغفال [الذين لا يعرف لهم اسم] ، وترجيح كفة شعراء مجهولين [لهم أسماء ولكن غير معروفين لأحد] أو شبه مجهولين على غيرهم من الشعراء وتجنب القصائد المشهورة وأصحابها. ومن بين الشعراء ''المقلّين'' المذكورين في الحماسة يذكر كلاين-فرانك جعفر بن علبة الحارثي، عديل بن الفرخ العجلي، المقنع الكندي، خنزر بن أرقم، ومرة بن محكان.[٤] ويلاحظ كلاين-فرانك كذلك:

> نادراً ما نقع في الحماسة على اسم شاعر مشهور. فنجد للبيد، على سبيل المثال، بيتين فقط (رقم ٣٣٦)، ولجرير ثلاثة أبيات (رقم ٣٩٨)، ولحسان بن ثابت كذلك ثلاثة أبيات (رقم ٧٤٣). أما امرؤ القيس، والأخطل، والحطيئة وشعراء معروفون آخرون فممثَّلون في الحماسة من خلال بيت واحد لكل منهم.[٥]

---

[٣] السابق.

[٤] السابق، ١٥٤.

[٥] السابق، ١٥٣.

كذلك فإن تصرف أبي تمام في اختيار القصائد وتنقيحها ونسبتها مما يؤيد الفرضيةَ التي مفادُها أن رؤية أبي تمام الأدبية والشعرية كانت تَفْضُلُ حرصَه على الدقة التاريخية لنصوص الحماسة. يذكر المرزوقي عن طريقة أبي تمام هذه في اختياره:

وهذا الرجل لم يَعْمِدْ من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال، ولا من الشعر إلى المتردِّد في الأفواه، المجيب لكل داعٍ، فكان أمرُه أقرب، بل اعتسف في دواوين الشعراء جاهليِّهم ومخضرَمهم، وإسلاميِّهم ومولَّدِيهم، واختطف منها الأرواحَ دون الأشباح، واخترف الأثمارَ دون الأكمام، وجمع ما يوافق نظمَه ويخالفه؛ لأن ضروبَ الاختيار لم تَخْفَ عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تَسْتَتِر عنه، حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تَشينُه، فَيَجْبُر نقيصتَه من عنده، ويُبدِّل الكلمة بأختها في نقده. وهذا يَبينُ لمن رجع إلى دواوينهم، فقابل ما في اختياره بها.[٦] P. 259

حسب المرزوقي إذن، فإن العامل الحاسم في اختيار أبي تمام للحماسة والتصرف فيها هو ذوق الشاعر-الجامع، وليس صحة نسبة النص ولا قيمة الشعراء المشهورين أو المعروفين. إن القبول الفائق الذي حازته الحماسة في الدوائر الأدبية العربية في مقابل الاتهامات من مثل تنقيح الأبيات، ونحلها، وطمس أسماء أصحابها، وإضافة بعضها– والتي كانت يمكن أن تطيح بالسمعة العلمية للمفضل والأصمعي، بالإضافة إلى الإطاحة باعتماد قبول اختياراتهما–لدليل ساطع على المقاييس الجديدة لتقدير اختيار الشاعر. فكأن الشاعر-الجامع أتيح له حق التصرف حسب ذوقه الأدبي حتى حلّت الجمالية (الاستطيقا) محلَّ فقه اللغة لدى اللغويين. ومرة أخرى، يرجع هذا إلى حد كبير إلى أن أبا تمام كان يجمع اختياره في ''عصر كتابي.'' وإذا كان فقهاء اللغة قد أنجزوا مهمة تأصيل النص الشعري القديم؛ فقد تُركَت المهمة التأويلية (بالمعنى المتجاوز للتأويل الفقه-لغوي) إلي الشاعر.

إن تكرار التنقيح للنصوص الأصلية والتصرف فيها من قبيل النحل وإضافة الأبيات وطمس اسم القائل أو تغييره، بالإضافة إلى الاختزال للقصائد الأصلية والتصرف الاختياري–يقودنا إلى السؤال الأدبي النقدي الأساسي حول الحماسة، أي ما علاقة تلك

[٦] المرزوقي، الحماسة، ١٣–١٤.

الحماسة بديوان أبي تمام؟ وفي هذا الصدد فلنتخذ مناقشة المرزوقي في مقدمة شرحه للحماسة نقطة الانطلاق. يفتتح المرزوقي عرض المشكلة: أي إن ثمة ما يبدو أنه تناقض، أو على الأقل تضاد، بين النقد المتداول في ذلك العصر لديوان أبي تمام وبين القبول النقدي للحماسة:

وقلت إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضُه، مألوف المسلك لما ينظمه نازعٌ في الإبداع إلى كل غاية، حاملٌ في الاستعارات كلَّ مشقّةٍ، متوصِّلٌ إلى الظفَر بمطلوبه من الصَّنعة أين اعتَسَفَ وبماذا عَثَر، متغلغِلٌ إلى توعير اللفظ وتغميض المعنى أنّى تأتّى له وقَدَر؛ وهو عادلٌ فيما انتخَبَه في هذا المجموع عن سلوك معاطفِ مَيْدانه، ومُرْتضٍ ما لم يكن فيما يصوغه من أمره وشانه. فقد فَلَيْتُه فلم أجدْ فيه ما يوافق ذلك الأسلوبَ إلا اليسير. ومعلومٌ أن طبع كل امرئٍ —إذا ملك زمام الاختيار— يجذبُه إلى ما يستلذُّه ويهواهُ، ويصرفُه عما يَنفِرُ منه ولا يرضاه.[7]

P. 260

ويحل المرزوقي هذه المعضلة من خلال الحديث عن التمييز التقليدي بين المطبوع والمصنوع[8] وبين اللفظ والمعنى فينتهي إلى صياغة ما يطلق عليه "عمود الشعر":[9]

... فالواجب أن يُتبيّن ما هو عمود الشعر والمعروف عند العرب، ليتميَّز تليدُ الصنعة من الطريف، وقديمُ نظام القريض من الحديث، ولتُعرفَ مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسمُ إقدام المزيِّفين على ما زيفوه، ويُعْلَمَ أيضا فرقُ ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلةُ الأتِيِّ السمْحِ على الأبِيِّ الصعب، فنقول ...: إنهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحَّتَه، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابةَ في الوصف — ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثُرت سوائر الأمثال، وشواردُ الأبيات – والمقاربةَ في التشبيه، والتحامَ أجزاء النظم والتئامَها على تخيُّرٍ من لذيذِ الوزن، ومناسبةَ المستعار منه للمستعار له، ومشاكلةَ اللفظ للمعنى وشدَّةَ اقتضائهما للقافيةِ حتى لا منافرة بينهما — فهذه سبعة أبواب هي عمودُ الشعر، ولكل باب منها معيار.[10]

---

[7] السابق، ٤.

[8] السابق، ٦.

[9] السابق ٨–١١.

[10] السابق، ٨–٩.

إن ما يعنينا هنا ليس هو تفاصيل عمود الشعر بقدر ما هو المفهوم نفسه. فليس هذا المفهوم إلا صياغة لإجماع أدبي، كما أدركه المرزوقي إدراكاً جيداً:

> فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لَزِمها بحقِّها وبَنَى شِعرَه عليها، فهو عندهم المُفْلِق المعظَّم. والمُحْسِن المُقدَّم. ومن لم يجمعها كلَّها فبقدر سُهْمَتِه منها يكون نَصيبه من التقدُّم والإحسان، وهذا إجماعٌ مأخوذٌ به ومُتَّبَع نَهْجُه حتى الآن.[11]

P. 261

وعلى أساس هذا التماهي بين "عمود الشعر" وبين "إجماع نقاد الشعر" يشرح المرزوقي الفرقَ بين ديوان أبي تمام وحماسته. إنه بالنسبة إليه الفرق بين "شهوة" من جهة و"استجادة" من جهة أخرى:

> وأما تعجبك من أبي تمام في اختيار هذه المجموع وخروجه عن ميدان شعره، ومفارقتِه ما يهواه لنفسه، وإجماع نقاد الشعر بَعْدَه على ما صحبه من التوفيق في قصدِه. فالقولُ فيه أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول بدلالة أن ما يقوله من الشعر بشهوته. والفرق بين ما يُشْتَهى وبين ما يُستجاد ظاهرٌ، العارف بالبَزِّ قد يشتهي لُبْسَ ما لا يستجيده، ويستجيد ما لا يشتهي لُبْسَه. ... ... ولو أنَّ نقدَ الشعر كان يُدرَك بقوله لكان مَن يقول الشعرَ من العلماء أشعر الناس. ويكشف هذا أنه قد يميِّزُ الشعر من لا يقولُه، ويقولُ الشعرَ الجيد من لا يَعرف نَقدَه. على ذلك كان البحتري، لأنه فيما حُكِيَ عنه كان لا يُعْجَبُ من الشعر إلا بما وافق طبعَه ومعناه ولَفْظَه.[12]

وهكذا ففي رأي المرزوقي حازت حماسة أبي تمام الشهرة بين الناس والثقة بين النقاد لأنها تجسِّد عمود الشعر. وفي عبارة أخرى، تعد الحماسة تعبيراً عن الإجماع الأدبي للعرب، بينما كان ديوان أبي تمام يَعِجُّ بشغف شخصي وأوهام شعرية، جاوزت حدود عمود الشعر.

ومع ذلك، فإن قولة المرزوقي المتبصِّرة عن البحتري —والتي توحي بأن حماسة البحتري كانت إلى حد بعيد أقل توفيقاً من شعره–تبدو مفنِّدة لهذا. فكما يثبت الآمدي في موازنته، يدين شعر البحتري بشيوعه إلى حد كبير إلى عدم مفارقته عمود

---

[11] السابق، ١١.

[12] السابق، ١٣–١٤.

الشعر، وتعبيره عن الفائق عن المعاني الشعرية المعروفة دون الخروج عن المعجم الشعري والصورة الشعرية التقليدية. ولو كانت حماسة البحتري تعبيراً عن الذوق نفسه والمبادئ نفسها التي يعبر عنها ديوانه، فلماذا إذن لم تُصِبْ أبداً ذلك الشيوعَ الذي أصابَ شعره على الأقل، ناهيك عن ذلك الذي أصابته حماسة أبي تمام؟

أما في رأيي أنا فكما يعكسُ شعرُ أبي تمام في آخر الأمر الجوَّ الأدبيَّ والفكري لعصره أفضلَ من شعر البحتري، وكما أوضحتُ بإسهاب في مناقشة موازنة الآمدي في الجزء الأول، فإنَّ حماسةَ أبي تمام تعبِّرُ كذلك عن الإجماعِ الأدبي لعصره تعبيراً أكثر دقّةً. P. 262

وأريد أن أقترح، أيضاً، عدة تعديلات على ملاحظات المرزوقي الأمر الذي سيؤدي إلى تقدير أكثرَ صحة للطبيعة الأدبية الدقيقة للحماسة وفهم متماسكٍ لعلاقتها بديوان أبي تمام. فأولاً، ليس الفرقُ بين الاثنين، كما يزعم المرزوقي، هو الفرق بين الشهوة والاستجادة أو الذوق، وإنما هو فرق نسبي بين قول أدبي أكثر فردية وقول أدبي آخر أكثر جمعية. ويقترب لايونز من الصواب في قوله، ‘‘ليست محتويات الحماسة فحسب هي التي تمثل التقليد الشعري العربي، بل ... إن أبا تمام رآها من حيث الشكل والمحتوى عالَمَ القصيدة الأكبر بالنسبة إلى عالَمِها الأصغر.’’[١٣] إن الحماسة في الحقيقة تجسيد للمُثُل الأدبية والثقافية العليا للعرب، لكن ينبغي ألا نقصر المثل العليا على مفهوم ضيق لـ‘‘عمود الشعر.’’ ذلك أن مفهوم ‘‘عمود الشعر،’’ مثله مثل تعريف القصيدة العربية كما صاغه ابن قتيبة،[١٤] قد نتج عن الحقبة الرجعية للنصف الثاني من القرن الثالث للهجرة التي هدفت أكثر ما هدفت إلى تحديد التنويعات الواسعة وتعيين الإمكانات الأوسع للشعر العربي وليس إلى الإعجاب المفرط بها.

---

[١٣] م. س. لايونز، ‘‘ملاحظات حول مفهوم أبي تمام للشعر،’’
M. C. Lyons, ``Notes on Abū Tammām's Concept of Poetry,`` *Journal of Arabic Literature* 9 (1978): 63.

[١٤] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١٤–١٥.

ثانياً، كما أن اتخاذ الآمدي عمود الشعر معياراً للموازنة بين أبي تمام والبحتري لم يصحّ في آخر الأمر لفهم الخطاب الأدبي الفريد لأبي تمام، فكذلك مفهوم عمود الشعر، وإن كان سليماً لتعريف المعيار، إلا أنه لم يصحّ لتقدير القيمة الأدبية للحماسة ولفهم أسباب ذيوعها. أي إن مجرد إثبات خروج أو عدم خروج قصيدة ما عن حدود عمود الشعر التقليدية أمر غير كافٍ، بل غير مفيد. ففي تقييمنا للحماسة، كما في تقييمنا لديوان أبي تمام، يجب أن نتجاوز معايير النقد الأدبي العربي التقليدي وتصنيفاته–المصنوع والمطبوع، اللفظ والمعنى إلخ...–حتى [نستطيع أن] نبحث بدلاً من ذلك عن الخصائص المميزة لحساسية أبي تمام الشعرية كما أسّسناها في الجزء الثاني وأهمها: ١) التوسيع الاستعاري للصور التقليدية للتعبير عن أحداث أو أفكار جديدة أو مختلفة؛ أي نقل المعاني الشعرية المرتبطة تقليديًا بموضوعة أو تيمة معينة، وبنوع شعري أو جزء من أجزاء القصيدة إلى موضوعة أخرى أو نوع شعري آخر أو قسم آخر من القصيدة؛ ٢) البنية الجدلية للتعبير والشكل؛ وفوق كل شيء، ٣) الوظيفة التفسيرية للشعر "الكتابي" الحديث في مقابل التقليد "الشفوي" القديم للجاهلية. P. 263

وعلاوة على هذا، فينبغي ألا نقتصر في البحث عن هذه الملامح على المختارات الفردية للشعر، لكن على العلاقات بين القصائد وبين أبواب الحماسة وموضوعاتها أو تيماتها كذلك.

فمن ناحية قد نرى في الحماسة المرآة أو الوجه الآخر للديوان. ذلك أن شعر أبي تمام يتميز بالتطبيق الاستعاري للماضي على الحاضر، أما الحماسة فتتميز بتطبيق الحاضر على الماضي–أي كما أن الديوان يسعى إلى إدماج الماضي في الحاضر، فإن الحماسة على العكس من ذلك تسعى إلى إدماج الحاضر في الماضي. في هذا الصدد توازي الحماسة في غرضها، وفي نمطها بالمثل، مصنفات الحديث. فكما سعى البخاري ومسلم إلى تأصيل إجماع أهل السنة في القرن الثالث للهجرة من خلال تطبيقه هذا الإجماع إدباراً على الجيل الأول للإسلام–مهما تطلّب ذلك من التلاعب والتنقيح والنحل للمتن أو السند (إلا أن التصرف كان من المحتمل، في الأغلب، من خلال الاختيار نفسه)–، فكذلك سعى أبو تمام إلى إثبات سوابق لجماليات القرن الثالث للهجرة في الماضي الوثني

المعروف بنقائه الشعري، وفي القرون المتخللة بينهما. ومع ذلك فلا ينبغي أن نرى في المصنفات ولا في الحماسة توثيقاً تاريخيًّا منحولاً بصورة ما لحقبة مبكرة، وإنما قد نرى فيها شهادة أصيلة ومخلصة للعقيدة السائدة أو الذوق السائد في عصريهما.

ومن الطرق الأكثر مباشرة التي أودع بها أبو تمام الحماسة شعوراً أكثر حداثة ترجيح الشعراء المحدثين من الحقبتين الأموية والعباسية على الشعراء السابقين عليهم. إن التوزيع التأريخي للشعراء في الحماسة، في مقابل المفضليات والأصمعيات، يميل في اتجاه المحدثين. فمن الـ ٢٨٥ شاعراً مسمًّى، هناك ٩٠ شاعراً جاهليًّا، لهم ١٣٢ قصيدة؛ و٤٨ شاعراً مخضرماً، لهم ٧١ قصيدة، و١٤٧ شاعراً إسلاميًّا، لهم ٢٤٨ قصيدة.[١٥] إن الأغلبية من الشعراء الإسلاميين أمويون أو عباسيون مبكرون، إلا أن بعضهم معاصر لأبي تمام، مثل أبي الأسد وعمارة بن عقيل.[١٦] وإن كانت هذه P. 264 الإحصائيات ممثلة للحماسة ككل، فإن أكثر من نصفها يتكون من قصائد لشعراء الحقبتين الأموية والعباسية.

مهما كانت الحقيقة الإحصائية والتاريخية، إلا أن الحماسة تتظاهر تظاهراً مقصوداً بأن كفة الشعراء القدماء فيها أرجح مما هي عليه حقًّا. ويرجع هذا الانطباع إلى عدة عوامل. أولاً، الحماسة غير مرتبة ترتيباً تاريخيًّا، فعلى الأغلب ليس المتلقي على وعي بالحقبة الزمنية التي ينتمي إليها الشاعر الذي يقرأه: ويشتد هذا الغموض باختيار أبي تمام كثيراً من الشعراء الأغفال ومخمولي الذكر. ونتيجة ذلك فإن القارئ لا يشعر بأي اختلاف تاريخي أو تطور في الشعر؛ وإنما يشعر من هذا الخلط بين الاختيارات القصيرة لشعراء من حقب مختلفة بتراث شعري متنوع تنوعاً هائلاً، إلا أنه من الناحية التأريخية عبارة عن نسيج متماسك غير متمايز بعضه عن بعض. وبطبيعة الحال فإن الشاعر-الجامع لا يحجم عن طمس اسم شاعر ما أو نحل غيره لإنجاز النتيجة المطلوبة.

---

[١٥] قارن بإحصائيات المفضليات والأصمعيات، أعلاه في الفصل السابق.

[١٦] كلاين-فرانك، "الحماسة، II،" ١٥٣.

النحل: رثاء تأبط شرًّا

أبرز قصائد الحماسة المشكوك في نسبتها هي قصيدة الرثاء التي ينسبها أبو تمام إلى الصعلوك الجاهلي المعروف تأبط شرًّا.[١٧] وتستحق هذه القصيدة اهتماماً خاصًّا، ذلك أنها تبرز من بين أشعار الحماسة بروزاً متعدد الأوجه. فأولاً، هي قصيدة طويلة تتكون من ٢٤ بيتاً (أو ٢٦ بيتاً في رواية التبريزي) ضمن مجموعة تتكون في الأغلب مقطوعات يتراوح طولها بين ثلاثة إلى خمسة أبيات. وهي ثانياً منسوبة إلى شاعر معروف، داخل اختيار يميل في الأغلب نحو الشعراء الأغفال والمخمولي الذكر. وقد أضفت عليها روعتها الخارقة للعادة شهرة مطبقة في الآفاق بخلاف بقية المختارات في الحماسة وبمقابلة ساخرة لنسبتها المشكوك فيها.[١٨] فلماذا إذن منح أبو تمام هذا الصوت الشعري بالذات P. 265 ذيوعاً ومكانة لم يمنحهما الآخرين؟ إن الإجابة على هذا السؤال لا بدّ أن تكشف لنا عن طبيعة هذا الاختيار وصاحبه.

ينسب الشراح عامة هذه القصيدة في العادة إلى خلف الأحمر، ولكنها تنسب أيضاً إلى كثير من الشعراء الآخرين. ويقول المرزوقي في شرحه: ‘‘وذُكِرَ أنه [أي قول القصيدة] لخلف الأحمر، وهو الصحيح.’’[١٩] ويعيد التبريزي هذا الرأي ويمضي قائلاً:

> وقيل: قال ابن أخت تأبط شرًّا. قال النمري: ومما يدل على أنها لخلف الأحمر قوله فيها ‘‘جلّ حتّى دقّ فيه الأجلُّ’’ فإن الأعرابي لا يكاد يتغلغل إلى مثل هذا. قال أبو محمد الأعرابي: هذا موضع المثل: ‘‘ليس بعشك فادرجي’’ [بمعنى أنه لا يعرف ما يتكلم فيه]. ليس هذا كما ذكره، بل الأعرابي قد يتغلغل إلى أدق من هذا لفظاً ومعنًى. وليس من هذه الجهة عرف أن الشعر مصنوع، لكن من الوجه الذي

---

[١٧] المرزوقي، الحماسة، ٨٢٧–٨٣٩؛ التبريزي، الحماسة ٢: ١٦٠–١٦٤. انظر مناقشة كاملة لهذه القصيدة، س. ستيتكيفيتش ‘‘رثاء تأبط شرًّا’’ والصم الخوالد ٥٥–٨٣.

[١٨] ترجم ليال هذه القصيدة [إلى الإنجليزية] وناقشها، وكذلك جوته في ملحقه لـ *WestoestlicherDivan*

(تشارلس جيمس ليال، ترجمات الشعر العربي القديم:

(Charles James Lyall, *Translations of Ancient Arabian Poetry* [London: William & Norgate, 1930], 48-51).

[١٩] المرزوقي، الحماسة، ٨٢٧.

ذكره لنا أبو الندى. قال: مما يدل أن هذا الشعر مولد أنه ذكر فيه سلعاً، وهو بالمدينة، وأين تأبط شرًا من سلع. وإنما قتل في بلاد هذيل ورمي به في غار، يقال له رخمان وفيه تقول أخته ترثيه:

نعم الفتى غادرتم برخمان　　بثابت بن جابر بن سفيان

من يقتل القرن ويروي الندمان[٢٠]

أيًا كان مصدر القصيدة،[٢١] فإن المهم هنا ألا نقتصر على ما لاحظه ليال في قوله: ''سواء أكانت قصيدة منحولة أو أصلية قديمة، فلا شك في أن القطعة تفوح بالنفَس الحقيقي للعربي الوثني،''[٢٢] وإنما علينا أن نتجاوز ما قاله ليال لنستكشف أوجه القصيدة التي جذبت أبا تمام سواء أكان ما رآه في القصيدة مما ينسجم مع روح P. 266
العصر العباسي المحدث ويعبر عنها أم مما أراد الشاعر العباسي المحدث أن يطبِّقه على ماضيه الشعري، أي القصيدة الجاهلية أو القديمة في *التصور العباسي المحدث*. وعلاوة على هذا، فمن المتوقع أن نجد في هذه القصيدة تعبيراً عن المفاهيم نفسها التي قام عليها شعر أبي تمام.

الحماسية ٢٧٣[٢٣]

١ إنّا بالشِّعبِ الّذي دونَ سَلعٍ　　لَقَتيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ

٢ خَلَّفَ العِبءَ عَلَيَّ وَوَلّى　　أنا بالعِبءِ لَهُ مُستَقِلُّ

---

[٢٠] [''بالإضافة إلى ذلك، قيل إن القصيدة لابن أخت تأبط شرًا، قالها في رثاء خاله، أو في رواية أخرى، قالها تأبط شرًا في رثاء نفسه عندما عرف أنه سوف يموت.'' هذه الجملة مترجمة من الأصل الإنجليزي وليست منقولة من الحماسة بشرح التبريزي لعدم وجودها في النسخة التي عندي من شرح التبريزي للحماسة ٢: ١٦٠-١٦١-المترجم].

[٢١] عن مسألة نسبة هذه القصيدة، انظر سزكين، الشعر، ١٣٣-١٣٧ [الطبعة العربية: ٢٥٦-٢٦٥-المترجم] ويوسف خليف، الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦)، ١٧٢-١٧٧، و س. ستيتكيفيتش، ''النموذج الأصلي والنسبة [في القصائد]،'' ٣٦٠-٣٦١.

[٢٢] ليال، ترجمات الشعر العربي القديم، ٥٠.

[٢٣] اعتمدت رواية المرزوقي أساساً، مضيفة أبياتاً من رواية التبريزي بين قوسين وملاحظة الاختلافات في رواية بعض الأبيات. *انظر أيضاً ترجمة ليال وملاحظاته المتبصرة (السابق*، ٤٨-٥١).

P. 267-268

٣ وَوَراءَ الثّأرِ مِنّي اِبنُ أُختٍ — مَصِعٌ عُقدَتُهُ ما تُحَلُّ

٤ مُطرِقٌ يَرشَحُ مَوتاً كَما أَطرَقَ — أَفعى يَنفُثُ السَّمَّ صِلُّ

٥ خَبَرٌ ما نابَنا مُصمَئِلٌّ — جَلَّ حَتّى دَقَّ فيهِ الأَجَلُّ

٦ بَزَّني الدَهرُ وَكانَ غَشوماً — بِأَبِيٍّ جارُهُ ما يُذَلُّ

٧ شامِسٌ في القُرِّ حَتّى إِذا ما — ذَكَتِ الشِعرى فَبَردٌ وَظِلُّ

٨ يابِسُ الجَنبَينِ مِن غَيرِ بُؤسٍ — وَنَدِيُّ الكَفَّينِ شَهمٌ مُدِلُّ

٩ ظاعِنٌ بِالحَزمِ حَتّى إِذا ما — حَلَّ حَلَّ الحَزمُ حَيثُ يَحُلُّ

١٠ غَيثُ مُزنٍ غامِرٌ حَيثُ يُجدي — وَإِذا يَسطو فَلَيثٌ أَبَلُّ[٢٤]

١١ مُسبِلٌ في الحَيِّ أَحوى رِفَلٌّ — وَإِذا يَغزو فَسِمعٌ أَزَلُّ[٢٥]

١٢ وَلَهُ طَعمانِ أَريٌ وَشَريٌ — وَكِلا الطَعمَينِ قَد ذاقَ كُلُّ

١٣ يَركَبُ الهَولَ وَحيداً وَلا يَصـ — ـحَبُهُ إِلّا اليَمانِيُّ الأَفَلُّ

١٤ وَفُتُوٍّ هَجَّروا ثُمَّ أَسرَوا — لَيلَهُم حَتّى إِذا اِنجابَ حَلّوا

١٥ كُلُّ ماضٍ قَد تَرَدّى بِماضٍ — كَسَنا البَرقِ إِذا ما يُسَلُّ

١٦ فَاِحتَسَوا أَنفاسَ نَومٍ فَلَمّا — ثَمِلوا رُعتَهُم فَاِشمَعَلّوا[٢٦]

---

[٢٤] في رواية التبريزي 'حيث' بدلاً من 'حين'، ومن ثم يكثف القافية الداخلية بين 'حيث' و'ليث'.

[٢٥] ترد كلمة 'سمع' كذلك في البيت ٥٠ من لامية العرب للشنفرى. وطبقاً لبيستون، ذكر شراح الشنفرى أن 'السمع' هو الولد بين الضبع وابن آوى، وهذا مستحيل من حيث البيولوجيا. أما بيستون نفسه فيقترح أنه قد يكون قط الرمل (felis margarita)

(A.F.L. Beeston, "The Heart of Shanfarā," *Journal of Semitic Studies* 18 [1973]: 257-258).

وقد عرَّف جورج ياكوب، كما ذكر لي بكل عطف البروفسير ولفهارت هاينركس، 'السمع' بأنه 'الضبع-الكلب،'' 'hyena dog' (*Hyänenhund*)

(*Schanfarà-Studien* I & II, *Abhandlungen der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse* 8 [1914] and 9 [1915]: 2: 32-33).

أما المرزوقي فيعرف 'السمع' بأنه ''الولد بين الذئب والضبع'' (المرزوقي، الحماسة، ٨٣٢)، وعلى الرغم من استحالته البيولوجية، إلا أنه تعريف يؤيده هنا—من حيث اللغة-النعت ''أزل'' الذي هو من صفات الذئب المعروفة.

١٦أ فادَّرَكنا الثأرَ مِنهُم وَلَمّا   يَنجُ مِلحَيَّيْنِ إلّا الأَقَلُّ

١٧ فَلَئِن فَلَّت هُذَيلٌ شَباهُ   لَبِما كانَ هُذَيلاً يَفُلُّ

١٨ وَبِما أَبرَكَهُم في مُناخٍ   جَعجَعٍ يَنقَبُ فيهِ الأَظَلُّ

١٨أ وَبِما صَبَّحَها في ذَراها   مِنهُ بَعدَ القَتلِ نَهبٌ وَشَلُّ

١٩ صَلِيَت مِنّي هُذَيلٌ بِخِرقٍ   لا يَمَلُّ الشَرَّ حَتّى يَمَلّوا

٢٠ يُنهِلُ الصَعدَةَ حَتّى إذا ما   نَهِلَتْ كانَ لَها مِنهُ عَلُّ

٢١ تَضحَكُ الضَبعُ لِقَتلى هُذَيلٍ   وَتَرى الذِئبَ لَها يَستَهِلُّ[٢٧]

٢٢ وَعِتاقُ الطَيرُ تَهفو بِطاناً   تَتَخَطّاهُمُ فَما تَستَقِلُّ

٢٣ حَلَّتِ الخَمرُ وَكانَت حَراماً   وَبِلَأيٍ ما أَلَمَّت تَحِلُّ

٢٤ فاسْقِنيها يا سَوادَ بنَ عَمرٍو   إنَّ جِسمي بَعدَ خالي لَخَلُّ[٢٨]

P. 269 قبل المضي في الحديث والتحليل المفصلين ينبغي أن نستوضح الخط العام للأحداث في القصيدة وهو ما اضطرب فيه الشراح العرب والمستشرقون على السواء حتى وضّحه

٢٦ في رواية التبريزي ''هوَّموا'' بدلاً من ''ثَمِلوا''. والبيت يقبل الروايتين اعتماداً على معنى البيتين السابقين. والمرزوقي والتبريزي يفسران جماعة الفتيان في الأبيات ١٤–١٦ بأنهم مجموعة من النافذين في الأعمال والغزوات والانتقام للمرثي، كما يفسران الفعل ''اشمعلّوا'' بـ''جدوا في المضي''. بدلاً من الانتشار والتبعثر. ويكون معنى الشطرة الثانية ''فما صاروا منها [أي نومتهم] كالسكارى أنبهتهم وبعثتهم للارتحال. فخفوا وأطاعوا''. ويقرر المرزوقي ''ودلَّ بهذا الكلام على أن المرثي كان رئيسهم ومدبِّرهم، على زيادة غنائه وذكائه، وشهامته ومضائه، وانه لما بعثهم جدُّوا وخفوا غير متوقفين ف أمره، ولا معتلين على رأيه'' (المرزوقي، الحماسة، ٨٣٥). وهذا التفسير ممكن، إذا كان البيت رقم ١٦أ غير موجود كما هو الحال في رواية المرزوقي. والأحرى أن يعد الفتيان جماعة من الخصوم الهذليين الذين يعكس أصلهم النبيل النبالة التي يتمتع بها أعداؤهم. ومن ثم يصف البيت ١٦ هجوم المرثي عليهم والبيت ١٦أ أخذه الثأر. أما التبريزي فيضع البيت ١٦أ بعد البيت ١٥ حيث لا مكان له في السياق، لكنني اتبعت ليال في وضع البيت بعد رقم ١٦. ففي رأيي يجب إما أن يوضع هنا أو أن يحذف بالمرة. انظر التبريزي، **الحماسة** ٢: ١٦٢، ليال، **ترجمات الشعر العربي القديم**، ٤٩.

٢٧ في رواية التبريزي يتقدم البيتان ٢٣ و٢٤ البيتين ٢١ و٢٢ (**الحماسة** ٢: ١٦٢.).

٢٨ يورد التبريزي هذا البيت بعد البيت ١٨ (السابق ٢: ١٣٦).

ليال[٢٩] توضيحاً مقنعاً. تفتتح القصيدة (البيتان ١ و٢) بخال الشاعر الراقد مقتولاً على شق جبل وتحمُّل الشاعر عبء الأخذ بثأره حتى لا يذهب دمه مطلولاً. ويصف البيتان ٣ و٤ الشاعر الآخذ بالثأر، كما يصف البيت ٥ نعي الخال. والأبيات ٦ إلى ١٣ عبارة عن مرثية للميت. أما الأبيات ١٤ إلى ١٦ فكثيراً ما نظر إليها على أنها وصف للفتيان الذين كان المرثي يقودهم، لكن الأفضل، حسب قراءتي، أن نراه وصفاً لعصبة من فتيان بني هذيل الذين كان الخال القتيل في حياته يحاربهم ويهزمهم (انظر هامش ٢٦). في البيتين ١٧ و١٨ يصف الشاعر قتل الخال بأنه انتقام بني هذيل للغزوات الموصوفة سابقاً في الأبيات ١٤ إلى ١٦. أما الأبيات ١٩ إلى ٢٢ فتصف، بالتالي، الشاعر وهو يأخذ بثأره من بني هذيل. وتختتم القصيدة (البيتان ٢٣ و٢٤) بمعاودة شرب الخمر، وهو ما يثبت أن الشاعر قد أخذ بثأر خاله وأوفى بنذره بألا يشرب الخمر حتى يأخذ بثأره.

سوف نحلل القصيدة بيتاً بيتاً وفي النهاية نختم التحليل بمناقشة أكثر عمومية عن طبيعة القصيدة وعلاقتها بشعر أبي تمام.

تفتتح القصيدة بنعيٍ،[٣٠] أي بإعلان موت المحارب القتيل إلى أهل قبيلته، وهو ما يعلن في الوقت نفسه غرض القصيدة ومآلها: الانتقام أو الأخذ بالثأر. وهكذا ليست القصيدة عبارة عن سرد درامي. وإنما إعادة تأكيد شبه طقوسي للركن الأساسي للمجتمع القبلي—صلة الرحم والاضطرار إلى الانتقام الذي يثبت هذه الصلة. ويوحي الشاعر بمفهوم صلة الرحم الذي تقوم عليه استعارة الميراث الكامنة في مفردات البيت الثاني: 'خلَّف' و'ولَّى.' وقد يكون المعنى الظاهر لـ'ولَّى' في هذا البيت 'غادر'، ومن معانيها أيضاً 'استودع' و'عيَّن.' إن قبول الشاعر لميراث الانتقام عبارة عن تأكيده صلة الرحم. ويعبر البيت عن عقد طقوسي من خلال إقامة التوازن بين تكليف الخال وارثه والآخذ بثأره في الشطر الأول وبين قسم الشاعر أن يتحمل هذا العبء في الشطر الثاني. P. 270

[٢٩] ليال، ترجمات الشعر العربي القديم، ٥٠.

[٣٠] [جاء في أساس البلاغة للزمخشري (ن-ع-ى): النعيّ: رفع الصوت بذكر الموت—المترجم].

وأخيراً صرح الشاعر بالمقابلة بين الأخذ بالثأر وصلة الدم في البيت ٣ بالجمع بين ‘ثأر’ و‘ابن أخت’ في الشطر الأول. وهذا ما يدل على أن صلة الدم بين الشاعر وخاله هي ما يدفعه إلى الأخذ بثأره. وجملة ‘‘عقدته لا تُحَلُّ’’ عبارة عن عزم لا يفتر، لكن قد يمتد المعنى ليوحي بأنه لا يتهرَّب من الوفاء بالتزامات صلة الدم. وفي البيت ٤ يشبه ابن الأخت الآخذ بالثأر نفسه بحية تشبيهاً مثيراً، يظهر فيه المشبه والمشبه به في النهاية مندمجين أحدهما في الآخر. والشاعر يفعل ذلك من خلال التجنيس بين ‘مُطْرِق’ (أي: غَلِيْظُ الجُفُون ثَقِيلُها) وصفاً للشاعر (المحيط في اللغة، ‘ط-ر-ق’) و‘أطرق’ فعلاً للحية (نفث بالسم). ثم ينهي البيت بـ‘صِلّ’ (أي أفعى مميتة، رجل داهية) مما يجعلها تنطبق على الاثنين على السواء. وما يثبته هذا البيت هو المقابلة بين أسباب الحياة، الدم والمني، اللذين يكوِّنان صلة الدم بين الشاعر وخاله، وبين أسباب الموت المهلك–السم– الذي يجسد العداوة بين الشاعر وقاتلي خاله. ومعنى ذلك أن الطباق بين الدم/المني وبين السم يعبر عن المقابلة بين القرابة والعداوة.

وبعد إثبات هذه الروابط الطقوسية والاجتماعية للقرابة والالتزامات المترتبة عليها يلتفت الشاعر إلى معاني الرثاء بصفة خاصة: نعيّ المرثي والثناء عليه. وفي هذه الأبيات تبرز الأنواع البلاغية نفسها التي تميز شعر أبي تمام. على سبيل المثال المبالغة الواردة في البيت ٥–أي أن المأساة عظمت حتى انقلب النظام العادي للقيم–وهو ما بدا للنمري معنًى مُحْدَثاً حتى شك في أصله. فيعبر الشاعر عن هذه المبالغة من خلال الجناس بين ‘الأجلّ’ و‘جلّ’ وبين الطباق في ‘دَقّ’ و‘جلّ.’ وكذلك يجمع البيت ٦ بين الاستعارة والطباق اللذين هما بالتحديد من الأنواع البلاغية التي يتميز بها الفكر التجريدي الذي يمارسه أبو تمام في شعره. فالدهر مجسد في الطاغية المستلب، مما يطابق تماماً تشخيصات الدهر التي انتقدها الآمدي في شعر أبي تمام (انظر أعلاه، الصفحة الأخيرة من الفصل ١ والفصل ٢). كذلك فإن حماية المرثي لجاره أو المستجير به معبر عنها بطريقة تؤدي إلى الطباق بين ‘أبيٌّ’ و‘يُذَلُّ’ (البيت ٦). وفي البيتين ٧ و٨ يعبر الشاعر عن الثناء على المرثي بعبارات طباقية كذلك. ففي البيت ٧ طباق مزدوج يُستخدم لوصف انتفاع أهل المرثي به في كل حال وزمان: فعلى حد تعبير المرزوقي في

شرح البيت: ''وصفه بأنه كان ينتفع به في كل حال وزمان، وأنه كان غياثاً للناس في حالتي السراء والضراء، فكان الشمس عند البرد، والظل عند الحر.'' في البيت ٨ طباق ظاهري بين 'يابس' و'ندي' من خلال التقابل بين بنيتَيْن: 'يابس الجنبَيْن'، وهي تشير، طبقاً للشراح، إلى أن المرثي يؤثر غيره بالزاد على نفسه؛ و'نديّ الكفَّيْن' التي تشير إلى أنه سخي ذو أريحية. وهو طباق ينحل في آخر الأمر إلى الترادف. **P. 271**

يبرز في البيت ٩ التكرار المكثف لحَرْفَيْ الحاء واللام:

٩. ظاعِنٌ بالحَزمِ حتّى إذا ما   حَلَّ حَلَّ الحَزمُ حَيثُ يَحُلُّ

وكما سيتضح فيما بعد، فإن التكرار المتركِّز في كلمة 'حلَّ' بالإضافة إلى الأنواع البلاغية المبنية على كلمة 'حلَّ' في البيت—نزول أو حلول المرثي بالمعنى الحرفي وحلوله الاستعاري بحزمه والطباق بين 'ظاعن' و'حلَّ'—تكوِّن جزءاً من البنية الدلالية الكبرى للقصيدة التي تقوم على معانٍ متعدِّدة لكلمة 'حلَّ' وبصفة خاصة على الطباق بين 'الحلال' و'الحرام'. إن تجسيد 'الحزم' في شكل رفيق يصاحبه هو كذلك مما يذكرنا بعملية التجسيد المجرد التي يختص بها شعر أبي تمام.

يجمع الشاعر في البيت ١٠ بين 'غيث' و'ليث' (وفي رواية التبريزي 'حيث') في قافية داخلية مع طباق وتورية، لا تكاد تُدْرَك وهو يصف المرثي بأنه غيث يُحيي قومه، أي ''منافعه عامة للخلق'' حسب تعبير المرزوقي، ''وقوله وإذا يسطو فليثٌ أبل، الأبل: الفاجر المصمم الماضي على وجهه، لا يبالي ما لقي. والمراد أنه في الإحسان بالغٌ أقصى الغايات، وعند السطوة على الأعداء كالليث الكثير الإفساد، الشديد النكاية.'' وتنتقل الصورة الشعرية للمطر بما هو استعارة للكرم في الشطر الأول برهافة إلى الشطر الثاني من خلال استخدام الفعل 'يسطو' وكذلك من خلال الإشارة إلى الماء، 'غامر'، وعبرَ الصفة 'أبلُّ' التي تعني ''الفاجر المُصَمِّم الماضي على وجهه، لا يبالي ما لَقِيَ،'' على حد تعبير المرزوقي كذلك، لكنها مشتقة كذلك من الجذر 'ب-ل-ل' المرتبطة بالبلل والرطوبة، ومجازاً، بالعطاء، والإحسان. و في البيت ١١ يرد تقابل مشابه لذلك بين سلوك المرثي تجاهَ القوم وتجاه العدو حيث يقدم الشاعر الطباق التقليدي بين النعمة التي يسبغها المرثي على قومه في السلم، والنقمة التي ينزلها على

أعدائه في الحرب، فيوصف هنا بأنه ‘سِمْع،’ أي وحش بري، أثناء الغزو في مقابل وصفه بأنه رجل سخي إلى أقصى درجة في حال السلامة. ويعيد البيت ١٢ هذا التقابل في الطباق بين العسل ‘الأري’ والحنظل ‘الشري’. إن هذه الأبيات الثلاثة تؤكد قواعد السلوك تجاهَ الأقارب التي تربط بينهم صلة الدم وقواعد السلوك المقابلة تجاه العدو. يختم الشاعر بالبيت ١٣ ثناءه على المرثي، وهو يستخدم طباقاً عقليًا بين التجريد والتجسيد. فالعدو ‘الْمَهُول’ يجرَّد إلى ‘الْهَوْل’ نفسه؛ والسيف اليماني الجماد يصبح رفيقاً يمانيًا. P. 272

تشكِّل الأبيات ١٤ إلى ١٦ أو ١٦أ وصفاً للعصبة الهذلية المحاربة التي كان خال الشاعر قد انتقم منها آخذاً بثأر سابق. وهنا يستخدم الشاعر ‘الإنصاف’، وهو إعطاء العدو حقه من الشجاعة للإعلاء من شأن المنصِف.[٣١] ووراء هذا النوع البلاغي مفهوم قبلي مفاده أن المحارب يقاس بـ‘قرنه’، أي نظيره، الذي ينازله، وتبعاً لذلك فمن مقتضيات الأخذ بالثأر أن يكون المأخوذ بالثأر منه نظيراً للمأخوذ بالثأر له أو يكون أعلى منه منزلة.[٣٢] بالنسبة إلى الشاعر إذن فإن الإعلاء من شأن العدو إلى درجة عليا متطلب ضروريٌّ من أجل الأخذ بالثأر، وهكذا نرى في فتيان هذيل انعكاساً لفتيان قبيلة الشاعر. وهم يوصفون في البيت ١٤ بأنهم نافذون في الأعمال والغزوات، يصلون السير بالسرى، أي سير النهار بسير الليل، وكلما انكشف الظلام نزلوا. في البيت ١٥ يبدأ الشاعر بجناس بسيط من خلال كلمة ‘ماضٍ’ (بمعنى ‘حاد’، ‘نافذ’) مشيراً بها أولاً

---

[٣١] [جاء في لسان **العرب** (ن–ص–ف): ‘‘النَّصَفُ والنُّصَفةُ والإنْصاف: إعطاء الحق، وقد انتصف منه، وأَنصف الرجلُ صاحبه إنْصافاً، وقد أعطاه النَّصفةَ. ابن الأعرابي: أَنصف إذا أَخذ الحق وأعطى الحق. والنصَفة: اسم الإنصاف، وتفسيره أن تعطيه من نفسك النصَف أي تُعْطيه من الحق كالذي تستحق لنفسك. ويقال: انتصفت من فلان أَخذْت حقي كَمَلاً حتى صرت أَنا وهو على النَّصَف سَواءً. وجاء في **خزانة الأدب** للبغدادي في شرح الشاهد السابع والعشرين بعد الستمائة: ‘‘وللعرب قصائد قد أنصف قائلوها أعداءهم فيها وصدقوا عنهم وعن أنفسهم فيما اصطلوه من حر اللقاء، وفيما وصفوه من أحوالهم في إمحاض الإخاء، قد سموها المنصفات’’–المترجم].

[٣٢] في الحقيقة نقرأ في الحماسية رقم ٦٦ في باب الحماسة أن قبيلة ما قد تَذِلُّ وتُحْتَقَرُ حتى أن القبائل الأخرى تأبى الأخذ بالثأر منهم ازدراءً لهم. (المرزوقي، **الحماسة**، ٢٤٥–٢٥٠).

إلى الفتيان ثم ثانياً إلى السيوف. ثم يربط الشاعر، كما لو كان غرضه أن يكشف الصلة غير الواعية بين الاثنين، بين هذا والصورة الشعرية النموذجية الذكورية للبرق. وفي البيت ١٦ يوقظ فتيان هذيل الباسلون وإن كانوا ثملين ويصيبهم الروع والتشتت على أثر الهجوم المبكر الذي شنَّه عليهم خال الشاعر. وتوحي واو ربَّ في بداية البيت ١٤ بأن هذه الغزوة ليست حادثة فردية، بل إن القبيلتين، قبيلة الشاعر وقبيلة بني هذيل، قد دخلتا في سلسلة غير منقطعة من القتل والانتقام، أي أن الحرب كانت سجالاً لا نهاية له بينهما وأن لا نصر يدوم. وهكذا فإن الأخذ بالثأر يلعب دوراً مهمًّا في إثبات الهوية القبلية من جهة أخرى. وذلك أن القريب (الذي بينك وبينه صلة دم) هو من يجب عليك الثأر له؛ أما الغريب/العدو فهو الذي تأخذ الثأر منه. إن دمَ القريب/الأخ حرام، أما دم العدو/الغريب فحلال. وهكذا فإن حالة الثأر الدائمة ولكن المتذبذبة بين فوز قبيلة وهزيمة أخرى هي معيار مهمٌّ لقياس القرابة/العداوة في عالم من التحالفات القبلية الواهنة والسريعة الزوال. وهكذا فإن قتل خال الشاعر كما يُعْرَض في البيتين ١٧ و ١٨ P. 273 ليس إلا خطوة أخرى في تقدم الأخذ بالثأر على هذا الإيقاع المتذبذب. فإن كان بنو هذيل قد قتلوا خال الشاعر، فلم يفعلوا ذلك إلا انتقاماً للهذليين الذين قتلهم. يعبر الشاعر عن البنية المعكوسة (chiasmus) للقانون الأخذ بالثأر غير المكتوب من خلال الموازاة البلاغية: ‘‘فلَّت هذيلٌ ... هذيلاً يَفُلُّ’’ (كسرت هذيل حدَّه ... كسر حدَّ هذيل). وقد نتخذ البيت ١٧ استعارة خاصة لقهر المرثي وقتله، وخصوصاً أن الموازاة بين المحارب وسيفه قد أثبتت بطريقة بلاغية في البيت ١٥. ويستخدم البيت ١٨ الاستعارة الشائعة لإناخة النوق على أرض خشنة كناية عن إذلال المرثي لبني هذيل.

وبعد أن أخذت هذيل بثأرها في الأبيات ١٧ إلى ١٨أ، يحين دور الشاعر في الانتقام في الأبيات ١٩ إلى ٢٢. ويوصف الأخذ بالثأر من خلال استعارة تقدم موازاة بين الآخذ بالثأر الذي يقتل العدو وبين الرجل السخي الذي يضحي بذبيح كي يطعم الفقراء. فعبارة ‘‘صَلِيَتْ هذيل’’ في البيت ١٩ تعني ظاهراً أن هذيلاً قد صليت بالنار، أي شُوِيَت، على الرغم من أن المعنى المجازي–ابْتُلِيَتْ بغضبه وَمُنِيَتْ بنقمته–هو المعنى المقصود في هذا البيت. وبالمثل فإن كلمة ‘الخرق’ (أي السخي) في البيت نفسه، قد

تبدو للوهلة الأولى صفة غريبة للآخذ بالثأر، إلا أن معناها يتضح في البيت التالي (البيت ٢٠) حيث يوصف بالكرم في سماحه لرمحه أن يشرب مرتين من دماء بني هذيل. إن المفهوم الذي يكمن وراء هذه الاستعارات واضح: أي أن الدفاع عن القبيلة والانتقام لشرفها ضروريان لبقاء القبيلة مثلهما مثل الماء والطعام. وعلى الرغم من أننا نرى أن حيوانات الوحش وليس المجتمع الإنساني، في البيتين ٢١ و ٢٢، هي التي تطعم ''ذبيح'' الآخذ بالثأر، فإن الذئاب والضباع تهلّل لهذه الوليمة التي أتاحها لها. أما النسور فقد ثقلت من أكل لحوم القتلى حتى تعي على الطيران، وإنما تُسِفُّ، أي تكاد تنزلق وتتعثر إلى الأرض.

إن ما يكمن وراء هذا التفاعل المعقد للصورة الشعرية والاستعارة هو العلاقة الجدلية بين الأخذ بالثأر والتضحية بالحيوان. فنرى في التضحية بالحيوان أن حيواناً حلالاً يذبح ويشوى، ثم تشارك القبيلة ومواليها وجيرانها في أكله. وللحم الذبيح تأثير مطهِّر ومغذٍ على الذين يأكلونه. أما في الأخذ بالثأر فإن القبيلة تتطهر بطريقة غير مباشرة من خلال تدنيس العدو أو تلويثه. أي في التضحية بالحيوان يذبح حيوان، ويشوى، ويُطْعَم البشر حتى تتطهر القبيلة؛ أما في الأخذ بالثأر فيقتل بشر، ويشوون استعاريًا، وتأكلهم أكثر الحيوانات تحريماً، أكلة الجيفة؛ فالنتيجة، بالنسبة إلى قبيلة القتلى بني هذيل هي التدنيس. وهكذا تصف الأبيات ١٩ إلى ٢٢ على المستوى الظاهري القهر والقتل الجسدي. أما على المستوى العميق فتعبر من خلال الاستعارة عن تدنيس الدم الهذلي وما يترتب على ذلك من تطهير بني فَهْم، قبيلة الشاعر. P. 274

في آخر بيتين من القصيدة يعلن الشاعر بأن فترة التدنيس الطقوسي لديه قد انتهت،[٣٣] وقد حلَّت الخمر، التي كان الشاعر قد حرَّمها على نفسه خلال تلك الفترة. ومرة أخرى نجد أن الأنواع البلاغية تعبر عن مفاهيم طقوسية. ويكشف رد العجز على الصدر، أي 'تحلّ' على 'حلَّت'، في البيت ٢٣ والطباق بين 'حلَّت' و'حراماً'، في

[٣٣] من حيث المنطق إذن فإن تحليل الخمر هو نتيجة تدنيس دم العدو 'الحرام' في البيتين السابقين. وهكذا يبدو لنا ترتيب المرزوقي للأبيات أفضل من ترتيب التبريزي الذي يضع البيتين ٢٣ و٢٤ قبل البيتين ٢١ و٢٢.

ضوء التقابل بين التدنيس والتطهير للقسم السابق من القصيدة، عن الدلالة الاستعارية والطقوسية لعادة تحريم الخمر حتى إدراك الأخذ بالثأر: فالخمر تقوم من خلال الاستعارة مقام الدم.[٣٤] وعندما يكون دم القبيلة قد أصبح حراماً، أي مدنساً مطلولاً، تُحَرَّم الخمر، وعندما يؤخذ بالثأر، ومن ثم يتطهر دم القبيلة، تصبح الخمر بالمثل حلالاً من جديد. ويتضح مفهوم الدنس الطقوسي خلال فترة الأخذ بالثأر في عادة أخرى، يذكرها المرزوقي:

> هذا على عادتهم في تحريم الخمر وما يجري مجراها في ولوع النفس به والميل إليه إذا قتل لهم قتيلٌ، حتى يدركوا ثأره، أو حزبهم أمرٌ عظيم يحتاجون فيه إلى مناهضةٍ ومزاولة. وربما كانوا يحرمون على أنفسهم تنظيف البدن والأخذ من الشعر وما شاكله. وذلك على حسب ميل الطباع وإيثار فطم النفس عن الشيء الذي لا مترك له عندها. والقصد في جميعه حبس النفس عن المطلوب وتذكيرها بالمفقود. لئلا تتناساه أو تتشاغل عنه. فيقول: أدركت الثأر فحلت الخمر بعد أن كانت محرمةً بالنذر علي، وبجهدٍ ألمت حلالاً، إشارةٌ منه إلى ما قاساه في طلب دمه. ومعنى بلأيٍ: بعد جهد وبجهد.[٣٥]

في البيت ٢٤ يعلن الشاعر إدراك ثأره وانتهاء فترة الحداد على خاله. وكلا الأمرين تركه مهزولاً، ويدعو ''من خاطبه إلى ما كان يتشوفه من سَقْيِهِ له''[٣٦]. أي يطلب كأساً من الخمر. وفي سياق الصورة الشعرية للخمر فإن لكلمة 'خل'، التي ينبغي أن تعني مبدئياً ''مهزولاً.'' كما يذكر المرزوقي في الموضع نفسه، يجب كذلك أن تُتَّخذ الكلمة نفسها تورية، بمعنى 'الخل' (أي، الخمر القارصة)، وبالتالي تُتَّخذ تجنيساً لـ 'خال'. وهكذا فإن كل المفردات يتعلق بعضها ببعض على المستوى المجازي والطقوسي: فإذا كانت الخمر الحلال هي الموازي الاستعاري لدم القبيلة المتطهر، فإن

---

[٣٤] ومن المجاز: دفق نفسه أي دمه. فمن معاني النفس 'المجازية' الدم. ومن ثم تصبح الخمر نظيراً للنفس.
[انظر س. ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد** عن الدم باعتباره النفس السائلة.
S. Stetkevych, *The Mute Immortals Speak*, pp. 168-179].

[٣٥] المرزوقي، **الحماسة**، ٨٣٨.

[٣٦] السابق، ٨٣٩.

P. 275

المعنى الاستعاري لعبارة ''بعد خالي لخلُّ'' هو أن موت خال الشاعر حوّل دمه الطاهر (الخمر) إلى دم مدنّس (خمر سيئة، خلّ)، ومن ثم فإن الدعوة إلى شرب الخمر هي بمثابة تأكيد عودة دم الشاعر وشرفه من جديد طاهرين.

لم يكد ينكشف المحتوى المجازي والطقوسي لهذه المرثية حتى اتضح لنا المغزى الدلالي لكثير من تفصيلاتها البلاغية. وما أن ندرك أن هدف الشاعر في الأخذ بالثأر هو 'حل' التزامه بالانتقام، أي أن يستعيد حالة من الطهارة الطقوسية المعبر عنها من خلال 'تحليل' الخمر، حتى ندرك كذلك أن القافية المتكررة والتجنيسات المتعددة لمفردة 'حلّ' ليست مجرد أنواع بلاغية لفظية، وإنما هي تعبر عن الأبعاد المعنوية للكلمة نفسها التي تتغلغل في القصيدة. ففي تقليد شعري يُنْكَر تكرار كلمة بعينها في قافية القصيدة إلا إذا كان بعيداً عن الموضع الأول بحيث لا تلفت الانتباه، وهذه القصيدة تتكون من ٢٤ (أو ٢٦) بيتاً ترد فيها كلمة 'حَلُّ' أو 'حِلُّ' أربع مرات: الأبيات ٣، ٩، ١٤، و٢٣. وقد أبرز الشاعر هذه الكلمة إبرازاً أكثر في البيتين ٩ و ٢٣ من خلال الطباق، والجناس الاستهلالي، ورد العجز على الصدر. وهكذا يمكن تلخيص الحركة الكلية للقصيدة في المضي من الحرام إلى الحلال، في إثبات الشاعر هويته من خلال إثبات صلة الدم عبر الأخذ بالثأر. إن التلاعب بالمعاني المختلفة للفعل 'حلّ' في أثناء القصيدة أمر مهم أيضاً من جهة الدلالة. فثمة شيء من السخرية في أن عقدة الشاعر التي 'ما تُحَلُّ' (البيت ٣) هي التي تؤدي 'حَلَّ' الشاعر من التزامه بالأخذ بالثأر. والجناس الاستهلالي بين 'حلّ' و'حزم' في البيت ٩ يوحي مرة أخرى في السياق الأكبر للقصيدة بالصلة التي تربط بين الالتزام والتحلل منه. وكذلك تتضافر أنواع بلاغية مثل الجناس والطباق بطريقة تقوّي البنية الجدلية لطقس الأخذ بالثأر، كما نرى في الأبيات ١٧، ١٩، ٢٣.

إن مقارنة موجزة بين هذه القصيدة وقصيدة عمورية لأبي تمام (أعلاه، الفصل ٨) لتكشف عن أن التشابهات بينهما لا تقتصر على التكثير من الأنواع البلاغية وإنما تتجاوز ذلك إلى بنية مشتركة تقوم على طقس التضحية. ففي كلا القصيدتين، يستسلم الشكل التقليدي للقصيدة–قصيدة المدح في حالة أبي تمام والمرثية في الحالة الراهنة–

لبنية أعمق، تقررها الصيغة الطقسية للأخذ بالثأر. ففي قصيدة تأبط شرًا الأمر شخصيٌّ وقبليٌّ، أما في قصيدة أبي تمام فقد أصبحت المسألة مسألة الدولة العباسية. ومهما يكن البون شاسعاً بينهما فإن القصيدتين تعرضان على المستويين البلاغي والدلالي بنية معكوسة (chiasmus)، ترجع إلى القانون الجاهلي غير المكتوب للأخذ بالثأر. إن P. 276 التوازي بين قصيدة أبي تمام ومرثية تأبط شرًا يعيننا بصفة خاصة على فهم امتناع المعتصم عن شرب القدح الذي كان في يده وعن مباشرة النساء حتى ينتقم من الروم لمدينة زبطرة (قصيدة فتح عمورية، البيتان ٤٦ و٤٧)، وفي الكشف عن الجانب الطقوسي لاغتصاب المسلمين للنساء العموريات: فهذه الأفعال تمثل أولاً القَسَم بالانتقام وثانياً الاحتفال بالوفاء بهذا القسم، وهو بالضبط ما رأيناه في امتناع الشاعر عن شرب الخمر في بداية مرثية تأبط شرًا وطلبها في نهايتها. فللخمر إذن وظيفة طقوسية في كلا السياقين.

بطبيعة الحال، ليست المشكلة الحقيقية ما إذا كان الشاعر الذي قال القصيدة هو تأبط شرًا أو خلف الأحمر أو غيرهما-فمثل هذه الدقة في النسبة لا يمكن إثباتها تاريخيًا-وإنما المشكلة الحقيقية هي ما إذا كانت القصيدة عملاً أصيلاً لعرب الجاهلية الوثنيين أو تصوراً ألمعيًا (على الأرجح) لأحد الشعراء المولدين والمدنيين من البصرة أو الكوفة. وهذا السؤال لم يُجَبْ عنه بشكل مقنع بعدُ، وفي تصوري ليس من المحتمل أن يجاب عنه في المستقبل. إن المهم في السياق الراهن هو أن أبا تمام اختار، بنسبته القصيدة إلى تأبط شرًا، أن يسمعنا فيها صوت ذلك الصعلوك المشاغب الفاتك.

إن ما تكشف عنه صيرورة هذه القصيدة، وصيرورة الحماسة ككل، هو أن مسألة الأصالة بالنسبة إلى القصائد الفردية كانت قليلة الأهمية في قبول هذا الاختيار (أي الحماسة) بوصفه تعبيراً أصيلاً عن التراث الأدبي والثقافي العربي. وأيًا كان صاحب الصوت في القصيدة، فإن صوتها يرنُّ رنيناً أصيلاً. وعلاوة على هذا، أعتقد أنه ليس بطريق الصدفة أن الصوت الأبرز هذا البروز الواضح على تعددية الأصوات الشعرية الخافتة في الحماسة هو صوت شبيه إلى حد مذهل بالحساسية الجمالية والأسلوب اللذين نجدهما في شعر أبي تمام نفسه. ومن المؤكد أن مقارنة مرثية تأبط شرًا بقصيدة

عمورية لأبي تمام تفنِّد زعم المرزوقي بأن الفرق بين ديوان أبي تمام وحماسته هو فرق بين الشهوة والذوق/الاستجادة.

طمس اسم الشاعر/أسماء الشعراء

مما يثير اهتمامنا مرة أخرى بمسألة أصالة قصائد الحماسة ونسبتها هو الادعاء على أبي تمام بطمس أسماء أصحاب القصائد عمداً. وهذا أمر يمكن شرحه بأنحاء مختلفة. ويتهم المرزباني أبا تمام بأنه طمس أسماء أصحاب القصائد كي يغطي على انتحاله:

> وللطائي سرقات كثيرة أحسن في بعضها وأخطأ في بعضها. ولما نظرتُ في الكتاب الذي ألَّفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء. وإنما سرق بعض ذلك، فطوى ذكره، وجعل بعضه عُدَّةً يرجع إليها في وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثرُ أهل المذاكرة أصولَ أشعارهم على وجوهها، ويقنعوا باختياره لهم؛ فتَغْبَى عليهم سرقاته.[٣٧] P. 277

كذلك فلعل كلاين-فرانك أصاب في رأيه عندما قال إن أبا تمام يدمج أبياتاً من شعره هو ضمن القصائد غير المنسوبة في الحماسة:

> من المذهل أن الأبيات التي تتميز بمفردات رائقة توجد كثيراً بين القطع الشعرية التي لا يذكر أبو تمام أسماء أصحابها. فحوالي الثلث من قصائد الحماسة غير منسوبة، وهو عدد يلفت النظر. فهل طمس أبو تمام متعمداً أسماء شعراء معينين؟ وهل كان لديه شيء يخفيه؟ فمن الملاحظ أن ثمة كثيراً من الأفكار الموازية بين شعراء الحماسة الأغفال وشعر ديوانه هو [...]. من الممكن أن أبا تمام أدمج أبياتاً من شعره في أبيات القطع غير المنسوبة. ويمكن أن يكون أبو تمام، نفسه، هو صاحب بعض القطع الشعرية ذات الإبداع اللافت للنظر لكي يعرضها على الجمهور بوصفها أمثلة للأسلوب الشعري الذي عِيبَ عليه في شعره بسببها.[٣٨]

---

[٣٧] المرزباني، الموشح، ٤٧٨. [النص موجود كذلك في طبعة دار الفكر العربي للمحقق نفسه د. ت.، ٣٨٣– المترجم].

[٣٨] كلاين-فرانك، "الحماسة، II،" ١٦٩–١٧١.

ومهما يكن من أمر، فلو كان أبو تمام حقًا قد سرق أبياتاً، لكان من الأفضل، في رأيي، أن يغطي على ذلك بحذف هذه الأبيات برمتها من ديوان الحماسة. أما بالنسبة إلى إدماج أبي تمام بعض أبياته في أشعار الحماسة فليس مستبعداً وبما أنه استحلَّ لنفسه إدماج الأشعار وتنقيحها فلم لا يمضي قدماً إلى الخطوة الأخرى؟ لكن حتى لو كان قد أدمج بضعة أبيات من شعره هنا وهناك، فلا يمكن أن تكوِّن هذه الأبيات المدمجة ثلث الحماسة. وإنَّ فحصاً لبعض الأمثلة التي يذكرها المرزوقي لأشعار غير منسوبة تقترب من أسلوب أبي تمام لا يكشف عن شيء مفيد. وفي الحالات التي ينسب فيها الشارح القطع الغفل إلى شاعر معين فهو في الأغلب شاعر مجهول الذكر، وكثيراً ما يكون أمويًّا.[٣٩] وقد يبدو أن مسألة نسبة الشعر إلى صاحبه، التي كانت جدَّ جوهرية لدى أصحاب الاختيارات من اللغويين، أصبحت أقل أهمية عند الشاعر-الجامع، الذي P. 278 يرى في العدد الكبير من المختارات غير المنسوبة أمراً يفي بغرضه الأدبيّ: أي استيعاب الأصوات الشعرية الفردية الكثيرة في وحدة تذوب فيها فرديتها حتى لتنسجم في صوت متحد جمعي: أي إجماع شعري صرف.

إدماج النصوص

إن سلامة النصوص الشعرية الأصلية في الحماسة لا تتعرض للإخلال من طريق حذف الأبيات وتنقيحها فحسب. وإنما ثمة أيضاً حالات موثقة من إدماج أبيات شاعر ما في نص لشاعر آخر. ويهمنا هذا النوع من التلاعب النصي بصفة خاصة لأن عملية التأليف بين أبيات شاعرين مختلفين في قصيدة واحدة توازي، إلى حد ما، عملية التأليف المذكورة أعلاه بين أصوات شعرية مختلفة في الحماسة. إن فحصاً لمثال من أمثلة هذا التأليف الشعري أو المزج، سوف يبين كيف يمكن أن يتغير معنى البيت وبالمثل نغمته عندما ينتقل إلى بيئة شعرية أخرى.

---

[٣٩] يحتاج الأمر إلى بحث أبعد في هذا الموضوع. ذلك أن محاولتي لمراجعة قائمة كلاين-فرانك لأمثلة الحماسة التي يرى المرزوقي أنها تشبه شعر أبي تمام إلى حد كبير مع نسبتها من قبل الشارح نفسه لم تكشف عن كثير. انظر السابق، ١٧٠.

ينسب أبو تمام الحماسية ١٢٠ إلى الشاعر الأموي المتأخر جعفر بن علبة الحارثي.[٤٠] ومع ذلك، فإن كلاً من المرزوقي والتبريزي ينسبان البيتين الأخيرين منها إلى الشاعر الأموي الصعلوك مالك بن الريب. وفي رأي المرزوقي قد دخل هذان البيتان الأخيران قد دخلا في أبيات جعفر بن عُلبَة "على سبيل الغلط."[٤١] ومن المحتمل أن تقدير كلاين-فرانك أكثر صحة في قوله: "يبدو أنه من الأرجح أن [أبا تمام] فعل ذلك متعمداً لكي ينتج جوًّا عاطفيًا يتناسب والمشاعر الرومانسية لدى القارئ."[٤٢] أما أن أبا تمام قد قام بهذا الإدماج بوعي أو دون وعي فأمر مستحيل إثباته. ومع ذلك فإن تأثير هذا الإدماج على معنى أبيات جعفر بن علبة أمر قابل للإدراك والتمييز.

الحماسية ١٢٠[٤٣]

١. ألا لا أُبالي بعدَ يومي بسَحْبَلٍ   إذا لم أُعَـذَّبْ أن يَجيءَ حِمامِيا

٢. تركتُ بِجَنْبَيْ سَحْبَلٍ وتِلاعِهِ   مُراقَ دمٍ لا يَبْرَحُ الدَّهْرَ ثاويا

٣. إذا ما أتيتَ الحارثيَّات فانْعَنِي   لَهُنَّ وخبِّرهُنَّ أنْ لا تَلاقِيَا

٤. وَقَوِّدْ قَلوصي في الرِّكابِ فإنَّها   سَتُضْحِكُ مسروراً وتُبْكي بواكِيا

P. 279 هذه القصيدة، كما نقرأ في شرح التبريزي، قيلت لَمَّا قتل الشاعر جعفر بن علبة الحارثي وحارثيٌّ آخر هو علي بن جعدب رجلاً من بني عقيل لثأر قديم.[٤٤] في البيت

---

[٤٠] المرزوقي، **الحماسة**، ٣٥٦-٣٥٨؛ التبريزي، **الحماسة** ١: ١٨٥.

[٤١] المرزوقي، **الحماسة**، ٣٥٧. [وانظر ترجمته في **معجم الشعراء** للمرزباني (ت ٣٨٤ هـ)، تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، سلسلة الذخائر، ٢٠٠٣)، ٢٩١ وقد أثبت المرزباني البيتين الأخيرين لجعفر بن علبة وليس لمالك بن الريب-المترجم].

[٤٢] كلاين-فرانك، "الحماسة، II،" ١٧٣.

[٤٣] المرزوقي، **الحماسة**، ٣٥٦-٣٥٨؛ التبريزي، **الحماسة** ١: ١٨٥. انظر ترجمة أخرى لهذه القصيدة في كلاين-فرانك، "الحماسة، II،" ١٧٣. وفي التبريزي جاء الشطر الأول من البيت الرابع: "وقود قلوصي بينهن فإنها"، يقصد النساء الحارثيات في البيت الثالث. (التبريزي، **الحماسة** ١: ١٨٥). ويتخذ المرزوقي (**الحماسة**، ٣٥٨) "قود" بمعنى تكرار الفعل والإكثار منه، لكنني أعتقد أنه مجرد التوكيد. ويترجم كلاين-فرانك الشطر الأول من البيت الرابع هكذا "خذ ناقتي دائماً إلى الناقة المتطاة." وليس له معنى؛ فينبغي أن تعني عبارة "في الركاب" مع أو بين الجمال المحمَّلة.

الأول يفخر الشاعر بأنه بعد أن أخذ بثأر قبيلته في يوم سحبل، لا يهمه أن يموت قريباً. ويفهم كل من المرزوقي والتبريزي الشطر الثاني بأنه يعني ''إذا لم يعذبني الله تعالى تبارك اسمه، ...، إذا سلمت من عذاب الله عزَّ وجلَّ.'' وليس في البيت نفسه ما يشير إلى أن جعفراً على وشك الموت، فقد تكون العبارة مجرد فخر قبلي بأنه صفّى حساباته، وثأر لشرفه وشرف قبيلته، وإذا جاء أجله بعد ذلك، فإنه سيكون موتاً مشرفاً، لا اعتراض له عليه. يصف البيت الثاني أثر الدم الذي تركه الشاعر على جانبي الوادي ومسايل مياهه، وكأنه تمثال تذكاري لمجده وشجاعته لا يزول حتى بعد موته هو. ومع ذلك فعبارة ''مراق دم'' ذات وجهين: فحسب التبريزي ''مراق'' اسم مفعول—وفي هذه الحالة يمكن أن تكون مفعولاً به: تركت مراقَ الدم (أي قتيلاً)، أو حالاً: تُرِكْتُ مراقَ دم—، أما أنا فأفضل قراءة المرزوقي لها أي أنها اسم مكان—بمعنى موضع أريق به دم—ومن ثم يكون ''لا يبرح'' من صفة الدم، أي الدم لا يبرح المكان الذي أريق فيه.

P. 280

وهكذا عندما نقرأ البيتين الأولين معاً، يبدو الأول مشيراً إلى دم بني عقيل ويبدو البيتان فخراً تقليديًّا بالشجاعة والأخذ بالثأر. ومع ذلك، فعندما نفسر هذين البيتين في سياق البيتين الأخيرين من القطعة، لا يعود موت الشاعر جزءاً من الفخر التقليدي، وإنما يبدو أنه واقع وشيك. فالدم المسفوك في البيت ٢ يبدو، بعد قراءة البيتين الأخيرين، أنه دم الشاعر بالإضافة إلى، أو بدلاً من، دم عدوه. وهكذا فإن كلمات البيتين ٣ و ٤ كلمات رجل يحتضر، سواء عددناها ''رومانسية،'' على حد تعبير كلاين—فرانك، أو رثائية، كما أفضّل. ويطلب الشاعر من رفيقه في البيت ٣ أن يعلن موته لنساء القبيلة: ''... وخبِّرْهُنَّ أنْ لا تَلاقِيَا.'' وفي البيت ٤، والذي يبدو أن معناه قد خفي على كلاين—فرانك، يطلب الشاعر رفيقه من أن يقود ناقة الشاعر بلا راكب عليها معهم، وهو ما يشير إلى أن الشاعر قد قتل، الأمر الذي سيضحك الشامتين ويبكي النساء الثاكلات. كذلك فإن البيتين الأخيرين بالتالي متأثران بالبيتين السابقين عليهما.

[٤٤] التبريزي، **الحماسة** ١: ٢٨–٢٩ تحت عنوان ''حديث جعفر بن علبة الحارثي وسبب حبسه وقتله.''

فالفخر القبلي في مطلع القطعة يضفي نغمة فروسية على نهايتها التي لولا ذلك لبدت رثائية جياشة العاطفة مما يشرح لنا، أيضاً، وضع أبي تمام هذه القطعة في باب الحماسة بدلاً من باب المراثي.

وإن عدنا إلى النقطة الرئيسة في المناقشة الراهنة نرَ أن إضافة البيتين الأخيرين لا تفضي إلى تأليف موفق فحسب، وإنما يصبغ كل من الجزأين قراءتنا للآخر وتفسيرنا له.

من الواضح، إذن، أن كل نوع من أنواع التلاعب بالنصوص الأصلية يؤثر على اتجاه المتلقي وقراءته وتفسيره للقصيدة. وأبو تمام كلما تلاعب أو تصرف بنص القصيدة الأصلية ازدادت سيطرته عليها حتى تفي بأهدافه الأدبية الشخصية. فأولاً بمجرد اقتطاع القطعة من بيئتها الشعرية الأصلية، وإضافتها في باب معين أو موضوع معين، ووضعها بجوار قطع شعرية أخرى، فإن صاحب الاختيار يفرض على القطعة افتراضات وتفسيرات معينة دون تفسيرات وافتراضات أخرى. واتجاهنا إلى قصيدة ما مصنفة في باب الحماسة، مثلاً، يختلف عن اتجاهنا إلى القصيدة نفسها وهي مصنفة في باب المراثي أو باب النسيب—والبيتان الأخيران في قصيدة جعفر بن علبة التي فرغنا للتوِّ من مناقشتها مثال على هذا. وهكذا فإن المعنى أو التفسير لبيت من الأبيات أو جزء من قصيدة، وخصوصاً نغمته، قابل للتغير بمجرد اقتطاعه من سياقه الأصلي وتصنيفه في سياق جديد. P. 281

إن فهم قطعة شعرية أو حتى قصيدة كاملة قد يتأثر تأثراً أبعد من خلال طمس أو إغماض سياقها ومصدرها التاريخيين. فقراءتنا لقصيدة عباسية تختلف عن قراءتنا لقصيدة جاهلية. وهذا ما نجده في الرثاء المنسوب إلى تأبط شرًّا. فقد نرى فيه تعبيراً أصيلاً عن عاطفة عرب الجاهلية وطقوسهم إذا اعتبرناه من عمل الصعلوك الشهير، وإذا اعتبرناه من شعر ابن من أبناء القرن الثاني الهجري، مثل خلف الأحمر المنتمي إلى مدرسة البصرة اللغوية، فقد نرى فيه تفسيراً بلاغيًّا وتحليليًّا للماضي الجاهلي. بل إن مجرد طمس اسم شاعر محدث أو مخمول الذكر قد يضفي على قطعته الشعرية هالة توحي بصوت نبيل من ماضٍ عزيز ونفيس.

وإذا أضفنا من ثم إلى هذه الضروب من التلاعب الخارجي (أي في نسبة القصيدة) التغييرات في النصوص الشعرية (أي التنقيح والإدماج، والتوليد، إلخ)-فإن سيطرة أبي تمام على النصوص الشعرية الأصلية لا حدود لها أو تكاد. ومن خلال ضروب التلاعب المختلفة هذه أخضع أبو تمام النصوص الشعرية الأصلية والأصوات الشعرية الفردية لرؤيته الأدبية الخاصة للحماسة. وسيلتفت الحديث الآن إلى تأليف الحماسة ومفهومها.

الفصل الثاني عشر

تأليف الحماسة ومفهومها

جمع الحماسة

لا يُعْرَفُ على وجهِ التحديدِ تاريخُ جمعِ الحماسةِ ولا الظروفُ التي أحاطتْ بهذا الجمع. وبصفةٍ عامة فإنَّ الحكايةَ التي يرويها التبريزي في مقدمة شرحه للحماسة لاقتْ قبولاً؛ يقول: P. 282

وكانَ سببُ جمع أبي تمام الحماسةَ أنه قصد عبد الله بن طاهر وهو بخراسان. [...] وعادَ من خراسان يريد العراق فلما دخل همذان اغتنمه أبو الوفاء بن سلمة فأنزله وأكرمه فأصبح ذات يوم وقد وقع ثلج عظيم قطع الطرق ومنع السابلة فغمَّ أبا تمام ذلك وسرَّ أبا الوفاء فقال له: وَطِّنْ نفسك على المقام فإن هذا الثلج لا ينحسر إلا بعد زمان وأحضره خزانة كتبه فطالعها واشتغل بها وصَنَّفَ خمسة كتب في الشعر منها كتاب الحماسة والوحشيات وهي قصائد طوال. فبقي كتاب الحماسة في خزائن آل سلمة يضنون به ولا يكادون يبرزونه لأحد حتى تغيَّرت أحوالهم. وورد همذان رجل من أهل دينور يعرف بأبي العواذل فظفر به وحمله إلى أصفهان فأقبل أدباؤها عليه ورفضوا ما عداه من الكتب المصنَّفة في معناه.[1]

ويلخص كلاين–فرانك الموقف كما يلي:

لا أحد من معاصري أبي تمام يذكر الحماسة. لهذا يمكن افتراض أنها من أعماله الأخيرة، وأنه مات بعد تأليفها بوقت قصير، حتى أننا يمكن أن نعتبرها تقريباً من قبيل الأعمال التي تنشر بعد وفاة صاحبها، كما يؤكد المسعودي. [...] ويمكن أن يكون ما يقوله التبريزي صحيحاً جزئيًّا. فكان لا بد من وجود مكتبة في مرحلة الإعداد لمجموع [مثل هذا] من القصائد. ومع ذلك، فإنه لمن المستحيل أن يكون أبو تمام قد كتب الجزء الرئيس لهذه الأعمال [التي يذكرها التبريزي] خلال إقامته في

---

[1] التبريزي، الحماسة ١: ٣–٤.

همذان. ذلك أن التاريخ الحقيقي لجمع الحماسة كان غير معروف لوقت طويل قبل أن يكتب التبريزي ما كتبه: وإلا كان المرزوقي قد ذكره.[٢]

ويميل فروخ إلى قبول حكاية همذان، أو على أي حال إلى إدماج الحماسة بين الأعمال التي قام بها أبو تمام في سنواته الأخيرة.[٣] P. 283

أما رأيي في هذه المسألة فيميل إلى رأي كلاين-فرانك. ومع ذلك، فإن ما هو أهم من تعيين التاريخ الدقيق للحماسة أو المكان المعين الذي أُلِّفَت فيه هو الاعتراف بأنها عمل غير متسرِّعٍ سواءً في الإعداد له أو في تأليفه، وإنما هي ذروة اختياراته الشعرية من حيث الجماليات إن لم يكن من حيث التاريخ. كذلك فإن ما هو أهم من مسألة تأريخية التبريزي لجمع الحماسة هو ما تقوله هذه الحكاية عن عملية تأليف أبي تمام للحماسة: فالحماسة حسب قول التبريزي اختيار كتابي صرف، جمعت أشعاره من مصادر مكتوبة. ونتيجة لذلك فإن الشاعر-الجامع لا يضطر كما أضطر الجامعون اللغويون إلى تصحيح الأشعار القديمة وإثبات نصوصها أو حفظها—فقد اكتملت عملية تدوين الأشعار الشفوية كتابةً وانتهى عصرها. ولذلك فقد أتيح للشاعر-الجامع في عصر الكتابة حق التصرف في النصوص المثبتة من حيث اقتطاع الأبيات أو الأجزاء عن سياقاتها الأصلية، إلخ. وفي عبارة أخرى، فإن أبا تمام، وقد تحرر من قيود الذاكرة في السياق الشفوي ومن الحفاظ على صحة الرواية التي التزم بها اللغويون، قد أنجز اختياراً شعريًّا هو، مثله مثل قصائده، بمثابة عمل تأويلي، [بمعنى أنه يقوم بتفسير التقليد الشعري القديم من خلال إبداعه الشعري من جهة أو اختياره الشعري من جهة أخرى].

تكشف قائمة اختيارات أبي تمام التي يذكرها الآمدي (انظر أعلاه، الفصل ٣)، والتي يمكننا أن نضيف إليها **الحماسة الصغرى**، المعروفة **بالوحشيات**، عن أن أبا تمام قد خَبُرَ طرقاً مختلفة من اختيار الشعر وتنظيمه: **الاختيار القبائلي الأكبر** الذي

---

[٢] كلاين-فرانك، ”الحماسة، II.“ ١٤٣.

[٣] فروخ، **أبو تمام**، ١٨.

يتكون من قصيدة كاملة من كل قبيلة، أما اختيار أبي تمام القبائلي الآخر، المعروف **بالاختيار القبائلي**، فيتكوّن من قطع من أفضل القصائد لكل قبيلة ويتجنّب الأشعار الكبرى للشعراء المعروفين في الجاهلية وصدر الإسلام، حتى ينتهي إلى الشاعر الأموي إبراهيم بن هرمة (ت ١٧٦/٧٩٢)، وحسب ما قاله الآمدي فيبدو أن هذا الاختيار الأخير مرتّب ترتيباً زمنيًّا. والاختيار التالي في قائمة الآمدي هو **الحماسة** نفسها، والتي يذكر بعدها اختياراً آخر، **اختيار المقطعات**، وهو مكوّن، مثله مثل الحماسة، من قطع شعرية ومرتّب حسب الموضوع إلا أنه يبدأ بباب الغزل بدلاً من باب الحماسة. في النهاية يذكر الآمدي **الاختيار المجرَّد في أشعار المحدثين**، وهو اختيار، كما يوحي عنوانه، مقتصر على الشعراء المحدثين.[٤] أما الاختيار الذي لم يورده الآمدي، **الحماسة الصغرى** (الوحشيات)، فهو مجموع صغير من القطع الشعرية المرتبة طبقاً لعناوين الأبواب نفسها التي في المجموع الأكبر والأفضل المعروف **بالحماسة**.[٥] P. 284

على الرغم من أن الترتيب التأريخي لهذه الاختيارات لا يمكن إثباته، إلا أن القائمة تكشف مع ذلك عن أن الحماسة كانت نتاج عمل ممتد من تجريب وتقييم لعمليات اختيار مختلفة وأُطرٍ تنظيمية متنوِّعة: حسب القبيلة أو التأريخ؛ من خلال قصائد كاملة أو قطع شعرية؛ مكوَّنة من شعراء مشهورين أو مغمورين؛ لشعراء قدماء أو محدثين. وعلاوة على هذا، فإن الموضوعات وترتيبها الخاص، حتى بعد الاستقرار عليهما، كانا لا يزالان قابلين للتنوع. وقد اختبر أبو تمام عدة احتمالات في هذا الصدد وكانت الحماسة هي التي أخذت قصب السبق في هذا المضمار. ومرة أخرى، من الملاحظ أن مثل هذا التلاعب والتجريب بـ'ديوان العرب' لا يمكن تحقيقه إلا من خلال الكتابة والاعتماد على **مدوَّنة شعرية مكتوبة**.

---

[٤] لا تعد نقائض جرير والفرزدق من جمع أبي تمام. ويقترح الميمني في مقدمته للوحشيات أنها يمكن أن تكون من جمع الأصمعي (أبو تمام، **كتاب الوحشيات وهو الحماسة الصغرى**، تحقيق عبد العزيز الميمني الرجكوتي ومحمود محمد شاكر [القاهرة: دار المعارف، د. ت]، ٥).

[٥] يشير التبريزي مخطئاً إلى أن الوحشيات مكونة من قصائد طويلة (التبريزي، الحماسة ١: ٤).

لقد أُفْتُرِضَ تقليديًا أن كتاب الحماسة كان أول اختيار من نوعه وأن الحماسات اللاحقة أخذت أسماءها وشكلها من هذا الاختيار.[٦] ومع ذلك، نشأ بعض الاضطراب نتيجة ملاحظة التبريزي، المقتبسة أعلاه، من أنه مع ظهور الحماسة في إصفهان رفض علماء تلك المدينة ''الكتب المصنَّفة في معناه''. وقد أخطأ عادل سليمان جمال، فيما أعتقد، في فهم عبارة التبريزي واستنتاجه منها عندما قال ''إن التبريزي يعني، كما يمكننا أن نفترض مطمئنين، كتب الاختيار، من قبيل المعلقات والأصمعيات.''[٧] ولا أرى كيف يمكن أن يُعَدَّ هذان الاختياران من النوع نفسه أو حتى مكوَّنَيْن على أساس المبدأ نفسه الذي قامت عليه الحماسة. وإنني أرجِّح أن التبريزي يقصد إلى أن حماسة P. 285 أبي تمام، مع مضي الزمن وظهور حماسات أخرى محاكية لها (وخصوصاً حماسة البحتري)، أصبحت مفضَّلة على تلك الحماسات الأخرى. ومهما يكن من أمر، فإن ظهور اختيارات أخرى مرتبة بطريقة مشابهة على نحو أو آخر. أي على الأبواب، قبل حماسة أبي تمام أو معاصرة لها أمر ليس مستبعداً تماماً. وعلى أي حال، كانت حماسة أبي تمام هي الأولى من نوعها التي أثرت تأثيراً واضحاً على الدوائر الأدبية كما كانت الحماسة الأولى من حيث توثيق وجودها.

لا يمكن فهم بنية الحماسة ولا فهم دلالة اسم أول أبوابها وأكبرها دون صياغة مفهوم واضح عن دور الشعر في المجتمع العربي وما تنطوي عليه كلمة الحماسة من إشارات وإيحاءات اشتقاقية. وملاحظات التبريزي في مقدمته تعيننا في هذين الأمرين. يبدأ الشارح في الدفاع عن الشعر، ومن ثم عن مشروعه الراهن، من خلال ربطه بالتفسير القرآني:

> عن عكرمة قال: ما سمعت ابن عباس فسَّر آيةً من كتاب الله عز وجلَّ إلا نزع فيها بيتاً من الشعر. وكان يقول إذا أعياكم تفسير آية من كتاب الله فاطلبوه في الشعر فإنه ديوان العرب. والأخبار في هذا المعنى كثيرة. وأفضل الأمم من كان به أمهر وحظه

---

[٦] عادل سليمان جمال، ''أساس الاختيار في مجموعات الحماسة،''
Adel Sulayman Gamal, ''The Basis of Selection in the Ḥamāsa Collections,'' *Journal of Arabic Literature* 7 (1976): 28.

[٧] السابق.

منه أوفر وهم العرب الذين جعلوه ديوانهم الذي يحفظون به المكارم والمناسب ويقيدون به الأيام والمناقب ويخلدون به معالم الثناء ويبقون به مواسم الهجاء ويضمّنونه ذكر وقائعهم في أعدائهم ويستودعونه حفظ صنائعهم إلى أوليائهم.[8]

على الرغم من أن حجة اللغويين لدرس شعر القدماء والأعراب—من أنه يوضّح لهم ما يَغْمُضُ عليهم من معاني مفردات القرآن ومبانيه—قد اتخذت دافعاً أو على الأقل ذريعة مقبولة للاستغراق في الشعر وفقه اللغة، إلا أن المشكلة ليست بهذه البساطة. ذلك أن شعر الجاهلية القبلي، الذي كان يؤدي الوظائف الثقافية المتعددة التي يصفها التبريزي، لا يستغنى عنه لفهم القرآن سواء أكان ذلك من حيث المفردات والقواعد النحوية أم من حيث مستوى المفاهيم القرآنية كذلك.[9] فالشعر القديم هو ''الديوان'' أي سجل البيئة الاجتماعية والثقافية، وليس البيئة اللغوية فقط، التي انبثق عنها القرآن والإسلام. وعلى النقيض من وجهة النظر الدينية التقليدية في التعارض الأخلاقي بين الجاهلية والإسلام، فقد كان يجري بين أهل الأدب تيار عميق من الوعي بأن النماذج العليا التي قام عليها الشعر الجاهلي، من الشرف والشجاعة والحلم والدفاع عن الجار والضيافة والكرم وحماية المحتاج واليتيم وإكرامهما، لم تكن على النقيض من الرسالة القرآنية.[10] وعلى العكس من الفرس، على سبيل المثال، الذين قد يبحثون في تراثهم قبل الإسلام عن ماضٍ لا إسلامي أو ضد الإسلام أي المزدكي أو المانوي، سعى العرب، في درسهم للشعر الجاهلي—سواء أكان ذلك لأسباب لغوية كما زعموا أم لا—إلى البحث فيما قبل الإسلام عن إرهاصات للإسلام كما سعوا في تسجيل أنسابهم الثقافية—إن صح التعبير—إلى البحث عن صلة مباشرة بين الشعر والقرآن. وفي عبارة أخرى، كان الإسلام، بالنسبة إلى العرب المسلمين، ذروة ماضيهم الوثني وليس نفياً له، أي الصياغة المتكاملة والنهائية للقيم الأخلاقية لدى أسلافهم القبليين. فإن

P. 286

---

[8] التبريزي، **الحماسة** ١ : ٣.

[9] من أجل مناقشات أوسع حول هذه المسألة، انظر مقالتي بعنوان ''الثَّمَل والخلود.'' ''Intoxication and Immortality: An Analysis of Wine and Wine-related Imagery in al-Ma'arri's Garden.'' In Fedwa Malti-Douglas, ed. *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition*, special issue of *Literature East and West* (1989): 29-48.

[10] انظر، على سبيل المثال، **القرآن** ٢ : ٢١٢ وما بعدها.

كان الإسلام، بالنسبة إلى علماء الدين، عبارة عن استعادة دين إبراهيم كما كان القرآن لديهم ذروة التقليد الديني الكتابي، فقد كان القرآن، بالنسبة إلى أهل الأدب من العرب، الإنجاز المتوِّج للتقليد الأدبي [الشفوي] الجاهلي–الفكرة التي سوف تتبلور في القرن الرابع للهجرة من خلال مفهوم إعجاز القرآن.

إن الاستشهاد بالشعر القديم لشرح القرآن، وبالمقابل، الاستشهاد بالقرآن لشرح المفردات والعبارات في الشعر، يعكس على المستوى الفقه–لغوي العمليات الثقافية الأوسع التي كوَّنت الرؤية الذاتية العربية الإسلامية. كذلك لم يقتصر هذا التفاعل بين الديني والأدبي على تفسيرات القرآن وشروح الشعر وإنما استمر الشعر، وبخاصة الشعر البلاطي المخاطَب به الطبقات الحاكمة العربية الإسلامية، كما عرضنا في فصول الجزء الثاني، في محاولة إدماج الحياة العربية الإسلامية المعاصرة في نسيج المفاهيم القرآنية والعربية الجاهلية، وذلك على أساس التداخل بين القيم الإسلامية، المعبر عنها في القرآن وبين القيم العربية الجاهلية المتجسدة في الشعر القديم. لقد قامت شرعية الدولة العباسية، في الحقيقة، وكما رأينا في الجزء الثاني، على هذا التداخل على وجه التحديد.

في ضوء هذا يمكن أن نرى في الحماسة خلاصة وافية لديوان العرب الأكبر، تؤدي بطريقة موجزة ومنظمة الوظائف نفسها التي يعيِّنها التبريزي للمدوَّنة الكبرى من الشعر العربي. إلا أن الحماسة لم تؤدِ هذه الوظائف على المستوى القبلي، الجاهلي، وإنما على المستوى القومي، اللا تاريخي. إن خلط الحماسة للأشعار المنتمية لقبائل شتى وحروب وأيام وحقب مختلفة كان من جرَّائه طمس التراث المخصوص بقبيلة ما أو حقبة ما حتى أنها لتعرض أمامنا بانوراما لنماذج لا زمنية لـ''العروبة''. P. 287

مما تجدر الإشارة إليه أن ما أنجزته اختيارات الشعر، وخصوصاً الحماسة، من إثبات التقليد الأدبي والإحساس بالـ''العروبة،'' أنجزته كذلك كتب الحديث بالنسبة إلى مفهوم السنة. ذلك أن إزاحة الحواجز القبلية والحدود المحلية والتاريخية في الأدب والثقافة التي أنجزتها الحماسة، أُنْجِزَتْ في الحديث إلى حد كبير من خلال 'طلب الحديث'، أي عادة الرحلة إلى بلاد شاسعة وثغور بعيدة لسماع الأحاديث مباشرة من

رواتها في مختلف أنحاء العالم الإسلامي. وإذا كان طلب الحديث قد قضى على الحواجز المكانية فإن نحل المتن أو السند كان كفيلاً بالتغلب على الحواجز الزمنية. وقد لاحظ جولدتسيهر أهمية هذه الظاهرة على النحو التالي:

> أدّت هذه الرحلات إلى نتائج مهمة بالنسبة إلى التطور العملي للحديث في الإسلام. وبسبب العدد المتزايد للرحلات في طلب الحديث، نجح علماء الدين في إدماج التقاليد الإقليمية الخاصة في الإطار العام والتوحّد أكثر فأكثر للحديث. وبدون هذا النجاح فإن مفهوم جمع الحديث لا يكاد يصبح ممكناً. وكان القرن الثالث هو الوقت الذي لم يعد فيه لتمييز الأحاديث المحلية سوى أهمية نظرية؛ فكانت الأحاديث كلها تندمج—بشرط أن أسانيدها لا يرقى إليها الشك—في مدونة الحديث وكلها يعد ملزماً بالدرجة نفسها. [...] وبهذه العملية الانتقائية أصبحت بعض النقاط التي كانت من قبل محدودة بأقسام معينة من الإسلام ذات أهمية أكثر عمومية، وأحياناً أكثر شمولية، وأصبح ممكناً التطور إلى سُنَّة موحَّدة للعالم الإسلامي في كثير من المجالات. وإن لم يكن كلها. ولم يكن ممكناً قبل ذلك التحدث عن سنة موحدة في الإسلام.[11]

وهكذا أدَّت كتب الحديث على المستوى الديني الوظائفَ نفسها التي أدتها اختيارات الشعر على المستوى الثقافي أو القومي.

مفهوم الحماسة

عُرِّفَتْ كلمة 'حماسة' بشكل عام بمعنى الشجاعة أو بالترادف معها. ومع ذلك، فإن هذا التعريف البسيط، أو حتى الامتداد الرحب له، من معنى الشجاعة أو البسالة في ميدان الحرب أو في مواجهة الخطر، إلى مفهوم أوسع من الصمود لا يفسر بروز هذه الكلمة في حماسة أبي تمام واستمرارها في عناوين الاختيارات المحاكية لها.[12] إن P. 288

[11] جولدتسيهر، دراسات إسلامية ٢: ١٦٦-١٦٧.

[12] انظر جمال، ''أساس الاختيار،'' ٣٢-٣٣.

مناقشة التبريزي الاشتقاقية/التشخيصية تبدو أكثر جدوى وأكثر إقناعاً في تفسيرها.

كتب التبريزي في بداية باب الحماسة:

الحماسة: الشدة في الأمر. يقال: حَمِسَ الرجل في الأمر يحمس حمساً إذا اشتد فيه وهو أحمس وحميس. وكانت قريش وكنانة وخزاعة وجماعة من بين عامر بن صعصعة يسمون حمساً لتشددهم في أحوالهم ديناً ودنيا. وكانوا إذا أحرموا لا يأقطون الإقط ولا يسلؤن السمن أي لا يصفونه من الزبد ولا ينتفون الشعر ولا الوبر. وكان أهل الجاهلية يحرمون أشياء ولا يأتون البيوت من أبوابها ولكن من أدبارها أو ظهورها. وكان الرجل إذا أحرم قبل الحج فإن كان من أهل المدر اتخذ نقباً في ظهر بيته فمنه يدخل ويخرج ولا يدخل من باب بيته ولا يخرج منه. ويتخذ سلماً يصعد فيه وينحدر. وإن كان من أهل الوبر دخل من خلف البيت إلا أن يكون من الحمس فدخل رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو محرم من باب بني بنياناً واتبعه رجل من أهل الإسلام يقال له قطبة بن عامر أحد بني سلمة ولم يكن من الحمس فدخل معه فأنكر ذلك عليه وقال: اجتنبني فإنك محرم وقد دخلت من الباب. فقال: يا رسول الله وأنت محرم فقال له: إني أحمسي. فقال له الرجل: إن كنت أحمسيًّا فإني أحمسي رضيت بهديك وسنتك ودينك فنزل: ‘‘وليس البرَّ بأن تأتوا البيوت من ظهورها [ولكن البرَّ من اتقى وأتُوا البيوتَ من أبوابها واتقوا الله لعلكم تفلحون] الآية [١٨٩ من سورة البقرة]. .... ويقال: قد حمس الشر حمس الوغى إذا اشتد. ... وكثر ذلك حتى سميت الشجاعة حماسة لأن الشجاع يشتد على قرنه عند المراس.[١٣]

يمكننا أن نستنتج من ملاحظات التبريزي، آخذين في الحسبان ما نعرفه عن النماذج الطقوسية،[١٤] أن الحماسة كانت تشير في الأصل إلى حالة كهنوتية ‘‘هامشية’’ تتحدد بتناقضها مع الحياة اليومية. وعلاوة على هذا، فطالما كان الموصوفون بـ‘الحُمْس’ يتمتعون بمكانة هامشية دائمة. فقد يبدو أنهم كوَّنوا طبقة ‘‘كهنوتية’’ أو طائفة خاصة متميزة من العامة بصرامتهم في أمورهم دينيةً كانت أم دنيويةً. وقد ورث النبي محمد، بوصفه قرشيًّا، منزلة الـ‘الحمس.’ وهكذا فإن الخبر الذي يرويه P. 289

[١٣] التبريزي، الحماسة ١: ٤–٥.

[١٤] انظر مقدمة الجزء الثاني، أعلاه.

التبريزي يسجِّل التحول من المفهوم الجاهلي للحماسة بأنها مكانة كهنوتية موروثة عند خاصة العرب (من قريش، كنانة، وخزاعة) إلى مكانة إسلامية أخلاقية أو روحية تقوم على التقوى والإيمان. وبالتالي يعبر الخبر نفسه عن مبدأ ''المساواة في الإسلام'' كما يتضح من بعض آيات القرآن وبعض الأحاديث النبوية.[٥] إن مفهوم الحماسة لا يقتصر، إذن، على الشجاعة أو البسالة في ميدان الحرب، وعلى الأقل طبقاً للتبريزي، لا يرجع إليها. وإنما يشير إلى صرامة وشدة من النوع المرتبط بحالة مقدسة (كهنوتية)- بمعنى التصميم الذي لا يفتر لمن أقسم على القيام بالأخذ بالثأر، والهيبة الصارمة للحاج-وهي حالة تمتد في أحوال خاصة، مثل الحُمْس، إلى كل الأمور الدنيوية والدينية؛ ''التشدد في أحوالهم ديناً ودنيا''. فمن الممكن بالتالي أن تمتد كلمة ''حماسة'' امتداداً دلاليًا، أو على الأقل مجازيًا، إلى المجال الأدبي كي تُسمَّى بها قصائد باب الحماسة، بل الاختيار ككل، وهي قصائد تعبِّر في إحكامها وإيجازها أفضل تعبير عن القيم والعواطف التي تكوِّن التقليد الأدبي العربي.

كذلك ليس امتداد كلمة الحماسة إلى الاختيار كله أمراً غير مناسب، فعلى الرغم من أن الباب الأول يقدم هذه النماذج والعواطف، وهو بالتالي الجزء الأعظم من حيث موضعه وحجمه، إلا أن الأبواب الأخرى لا تخلو من العلاقة به وإنما هي تطورات للمبادئ المعروضة في باب الحماسة. ولهذا فإنني أرى أن الحماسة تشكل، مثلها مثل قصائد أبي تمام، خطاباً أدبيًا متماسكاً. وعلاوة على هذا، أرى أنه يجب أن تفهم الحماسة طبقاً للعمليات والمبادئ نفسها التي استنتجناها من ديوان أبي تمام. وعودة مرة أخرى إلى قول لايونز إن ''أبا تمام رآها من حيث الشكل والمحتوى عالَم القصيدة

---

[٥] انظر مثلاً الآية ١٢ من سورة الحجرات: ''إن أكرمكم عند الله أتقاكم،'' وقول النبي: ''...، وليس لأحد على أحد فضل إلا بالتقوى،'' (مسند الإمام أحمد بن حنبل، مج٦، (بيروت: المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، ودار صادر للطباعة والنشر، د.ت)، ٩٨، وقوله: ''الناس سواء كأسنان المشط.'' انظر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط٢، مج٢، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٠)، ١٩.

الأكبر بالنسبة إلى عالَمِها الأصغر''[16] فيمكننا أن نقرر التالي: ١) كما كان بوسع أبي تمام في ديوانه أن يتجاوز البنية السطحية المقبولة للقصيدة ويعتمد بدلاً من ذلك على إدراكه البنية الطقوسية الأعمق أو البنية النموذجية الأصلية كي يضفي على قصائده بنية متماسكة، كذلك يتخذ من مفهوم البنية العميقة للقصيدة الكلاسيكية نفسه المبدأ الذي يضفي تماسكاً على أشعار الحماسة؛ ٢) وأن العلاقات المعنوية التي تربط بين أجزاء الحماسة هي العلاقات نفسها التي استخلصناها من تحليلنا لقصائد أبي تمام، أي (أ) علاقات استعارية (بما فيها المجاز المرسل)، أي علاقات قياسية، و(ب) علاقات ضدية–أي جدلية،[17] وأن (٣) غرض الحماسة هو فوق كل شيء غرض تأويلي، يسعى إلى أن يجمع بين قطع شعرية حتى تتجلى علاقاتها الدلالية.

P. 290

[16] سبق اقتباسه أعلاه، الفصل ١١ (لايونز، ''ملاحظات حول مفهوم أبي تمام للشعر،'' ٦٣).

[17] على حد علمي، لم يسبق أحد إلى مناقشة ترتيب الحماسة أو تحليل هذا الترتيب. أما كلاين–فرانك فلا يطرح في دراسته المطولة مناقشة أو شرحاً لعناوين الأبواب المفردة، ونظامها، أو العلاقات بينها. وعلاوة على هذا، يقصر مناقشته للأشعار على ما يبدو له، على الأقل، أنها في المقاطع الغامضة والصعبة والصور النادرة أو المستبعدة، بغض النظر عن أغلبية الحماسيات التي تتسم بالإيجاز والسلاسة وعن علاقاتها البعض بالبعض. والمحصلة هي صورة مشوهة للحماسة بوصفها عملاً أدبيًّا. ومن الجدير بالملاحظة، مع ذلك، هو مناقشة كلاين–فرانك لبعض الترتيبات داخل الأبواب طبقاً للتيمات، وللكلمات المتكررة، والأحداث التاريخية، وكمية الشعر وترتيبه من قبائل معينة (كلاين–فرانك، ''الحماسة، II،'' ١٤٩–١٥٠). وأما عادل سليمان جمال فينكر أهمية ترتيب الحماسة بالنسبة إلى البحث النقدي الأدبي من خلال ملاحظته التي تتناقض تناقضاً مباشراً مع المناقشة الراهنة ومفادها، ''إن الخطة التنظيمية أو بنية الكتاب كانت ذات أهمية ثانوية بصفة مبينة بالنسبة إلى المعيار الأولي للنوعية الفريدة للقطعة الشعرية الفردية'' (جمال، ''أساس الاختيار،'' ٣٢). إن هذا الكلام، فيما أعتقد، لا يشرح نجاح حماسة أبي تمام كما لا يشرح ظهور محاكياتها العديدة، والفشل النسبي لهذه المحاكيات.

الفصل الثالث عشر

باب الحماسة: الأصل والفروع

وَلَنا قَناةٌ مِن رُدَيْنَةَ صَدْقَةٌ زَوْراءُ حامِلُها كذلكَ أَزْوَرُ

(المساور بن هند)

الأصل: الشرف والشدّة

P. 291

في الباب الأول، المسمّى بباب الحماسة، نقف على الحماسة في مفهومها الأوسع (التشدد في الأحوال ديناً ودنيا) بوصفها المثل الأعلى للسلوك كما نقف عليها في مفهومها الشعري (الشدة الأخاذة في التعبير القولي) بوصفها المثل الأعلى في الشعر. أما نظام القيم الشامل، الأخلاقي والجمالي—الذي لا يكوّن المعنى المحدودُ للحماسة بما هي شجاعة أو بسالة في ميدان الحرب إلا جزءاً منه—فتقوم القصيدة الشهيرة المنسوبة إلى كلٍّ من السموأل بن عادياء وعبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي مثالاً ممتازاً عليه:

الحماسية ١٥[1]

١. إذا المَرءُ لَم يَدْنَسْ مِنَ اللُّؤْمِ عِرضُهُ فَكُلُّ رداءٍ يَرتَديهِ جَميلُ

٢. إذا المرءُ لَم يَحمِل عَلى النَّفسِ ضَيمَها فَلَيسَ إلى حُسنِ الثَّناءِ سَبيلُ

٣. تُعَيِّرُنا أَنّا قَليلٌ عَديدُنا فَقُلتُ لَها إنَّ الكِرامَ قَليلُ P. 292 & 293

٤. وَما قَلَّ مَن كانَت بَقاياهُ مِثلَنا شَبابٌ تَسامى لِلعُلا وَكُهولُ

٥. وَما ضَرَّنا أَنّا قَليلٌ وَجارُنا عَزيزٌ وَجارُ الأَكثَرينَ ذَليلُ

٦. لَنا جَبَلٌ يَحتَلُّهُ مَن نُجيرُهُ مَنيعٌ يَرُدُّ الطَرْفَ وَهْوَ كَليلُ

٧. رَسا أَصلُهُ تَحتَ الثَّرى وَسَما بِهِ إلى النَّجمِ فَرعٌ لا يُنالُ طَويلُ

---

[1] المرزوقي، الحماسة، رقم ١٥، ١١٠–١٢٤. التبريزي، الحماسة ١: ٥٥–٦١. وقد اتبعت، سوى ما أشير إليه بغير ذلك في موضعه، رواية المرزوقي للحماسيات. ينسب المرزوقي هذه القصيدة أولاً إلى الشاعر الإسلامي عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي ثم يعقب بقوله: "ويقال إنه للسموءَل بن عاديا اليهودي." (ص ١١٠)؛ أما التبريزي فيورد اسم السموءَل أولاً ثم الحارثي. (١: ٥٥–٥٦). لترجمات إنجليزية لهذه القصيدة أخرى غير ترجمة المؤلفة انظر ليال، **ترجمات الشعر العربي القديم**، ٢٠–٢١ وآربري، **الشعر العربي**، ٣٠–٣٢.

٨. وَإِنّا لَقَومٌ لا نَرى القَتلَ سُبَّةً	إِذا ما رَأَتهُ عامِرٌ وَسَلولُ
٩. يُقَرِّبُ حُبُّ المَوتِ آجالَنا لَنا	وَتَكرَهُهُ آجالُهُمْ فَتَطولُ
١٠. وَما ماتَ مِنّا سَيِّدٌ حَتفَ أَنفِهِ	وَلا طُلَّ مِنّا حَيثُ كانَ قَتيلُ
١١. تَسيلُ عَلى حَدِّ الظُّباتِ نُفوسُنا	وَلَيسَت عَلى غَيرِ الظُّباتِ تَسيلُ
١٢. صَفَونا فَلَم نَكدُر وَأَخلَصَ سِرَّنا	إِناثٌ أَطابَت حَملَنا وَفُحولُ[٢]
١٣. عَلَونا إِلى خَيرِ الظُّهورِ وَحَطَّنا	لِوَقتٍ إِلى خَيرِ البُطونِ نُزولُ[٣]
١٤. فَنَحنُ كَماءِ المُزنِ ما في نِصابِنا	كَهامٌ وَلا فينا يُعَدُّ بَخيلُ[٤]

---

[٢] يشرح المرزوقي معنى 'أخلص سرنا' بـ'خلَّص نكاحنا' (**الحماسة**، ١١٩)، بمعنى ''صفت أنسابنا فلم يشبها كدورةٌ. وخلص نكاحنا أمهاتٌ طيبت حملنا، وآباءٌ كرمت عروقنا. ... والسر: النكاح؛'' ويرى التبريزي أن معنى ''السر'' هنا هو ''الأصل الجيد،'' أو ''النكاح'' أو ''ذكر الرجل'' (**الحماسة** ١: ٥٩).

[٣] لقد اتَّبعت ترجمة آربري [إلى الإنجليزية] (**الشعر العربي**، ٣٠-٣١)؛ ذلك أن ليال يفهم الاستعارة في ''ظهور'' و''بطون'' على نحو جغرافي، ''الأعالي والأغوار'' بدلاً من المعنى المجازي الجنسي (ليال، **ترجمات الشعر العربي القديم**، ٢٠).

[٤] النصاب: الأصل أو المنبت والمحتد، وهو المقصود هنا، لكنها أيضاً تعني مقبض السكين، لذلك فإن معنى البيت أن ليس بين أسلافنا ضعاف والمعنى المجازي للبيت أن ليس بيننا سيوف ثلمة (رجال عنينون). وهذه الاستعارة جد شائعة. انظر كذلك المعنى الجنسي المجازي لـ''نقال'' في البيت التالي:

فلسنا من بني جَدَّاءَ بكرٍ	ولكنا بنو جِدٍّ النِّقالِ

الأمر الذي فات كلاً من المرزوقي (**الحماسة**، رقم ٢٤٣، ٧٠٧)، والتبريزي وكلاين-فرانك (''الحماسة، II،'' ١٦٣). وينبغي أن يكون واضحاً من السياق أن الصورة صورة الفحولة القضيبية. إن الشاعر يعلن، إننا لسنا أقزاماً أو ضعافاً مثل الولد البكر لامرأة صغيرة الثدي (عادة ما يكون وزن الولد البكر، وخصوصاً لأم جد صغيرة السن. أقل من المواليد بعده)، وإنما نحن نتاج رجال فحول أقوياء. ويلاحظ فرانك-كلاين ملاحظة سقيمة إلى حد ما: ''البيت ٣ب غامض. ولا تساعدنا شروح المرزوقي والتبريزي على فهمه. وقد نقترح أن كلمة 'نقال' هنا جمع 'نقلة' التي تعني خاصة نمطاً فعّالاً من رؤوس السهام. ويرى المرزوقي حقًّا أن أبا تمام كأنه ''ذكر هذا البيت على رداءته ليتجنب قول مثله، ولينبِّه على المترذِّل منه، [كما نبَّه على المختار المستحسن بغيره].'' (كلاين-فرانك، ''الحماسة، ٢،'' ١٦٣-١٦٤، المرزوقي، **الحماسة**، رقم ٢٤٣، ٧٠٧).

[والحقيقة أن المرزوقي يورد هذا القول مثالاً على اضطراب بعض المفسرين في فهم البيت-المترجم].

١٥. نُنْكِرُ إن شِئنا عَلى الناسِ قَولَهُم — وَلا يُنكِرونَ القَولَ حينَ نَقولُ
١٦. إذا سَيِّدٌ مِنّا خَلا قامَ سَيِّدٌ — قَؤُولٌ لِما قالَ الكِرامُ فَعُولُ
١٧. وَما أُخمِدَت نارٌ لَنا دونَ طارِقٍ — وَلا ذَمَّنا في النازِلينَ نَزيلُ
١٨. وَأَيّامُنا مَشهورَةٌ في عَدُوِّنا — لَها غُرَرٌ مَعلومَةٌ وَحُجولُ
١٩. وَأَسيافُنا في كُلِّ غَربٍ وَمَشرِقٍ — بِها مِن قِراعِ الدارِعينَ فُلولُ
٢٠. مُعَوَّدَةٌ أَلّا تُسَلَّ نِصالُها — فَتُغمَدَ حَتّى يُستَباحَ قَبيلُ
٢١. سَلي إن جَهِلتِ الناسَ عَنّا وَعَنكُمُ — وَلَيسَ سَواءً عالِمٌ وَجَهولُ
٢٢. فَإِنَّ بَني الرَيّانِ قُطْبٌ لِقَومِهِم — تَدورُ رَحاهُم حَولَهُم وَتَجولُ

تفتتح القصيدة بتصريح أن جمال المرء يكمن في شرفه المصون، أي لباسه النفسي الذي تَتَدَثَّرُ فيه روحه، بصرف النظر عمّا يطرحه على بدنه. وفي الحقيقة فإن بقية القصيدة عبارة عن مقالة في الشرف، وتجلياته ومكوِّناته المتنوِّعة. والفضيلة الأولى هي تحمل الالتزام بدفع الظلم عن النفس، أو الانتقامُ مِنْ صاحبه. إن مَنْ لا يدافعُ عن حقوقه لا يستحقُ ثناءً (البيت ٢). P. 294

في الأبيات ٣ إلى ٥ يتلاعب الشاعر بسلسلة من الجناس والطباق تدور حول المعاني المتعددة للفعل 'قَلَّ.' وإن كانت قبيلته قليلة العدد، فلا يعني ذلك أنهم أذلاء، وإنما كرام الناس، على النقيض من ذلك، لا يكبر عددهم أبداً. إن القبيلةَ التي يسعى شبَّانُها وشيبها إلى المَجْدِ لا يمكنُ أن تُوصَمَ بالقِلَّة. والبيت ٥ يجمعُ بينَ زوجَيْن متفاعلَيْن من الطباق: ويبدو في البداية أن 'قليل' تقابل 'عزيز' (بمعنى عظيم، قوي، مهاب)، لكنها تقابل من ثم 'الأكثرين' التي هي مقابلة لـ'ذليل' التي هي بالتالي المقابل الحقيقي لـ'عزيز'. ويوازي هذا الاضطراب الأولي الواقع الاجتماعي. فعادةً القبيلةُ الأكبرُ تُعَدُّ الأعزَّ، والأصغرُ تُعَدُّ الأذلَّ، لكن في هذه الحالة نجد العكس: إن جار قبيلة الشاعر، الأصغر عدداً مهاب نتيجة لحسن إجارتهم، أما جار القبيلة الكبيرة التي لا تحمي الجار، فهو الذليل. والمفهوم الذي تقوم عليه المسألة هو أن المعيار الحقيقي لشرف القبيلة ومنزلتها يتلخَّص في حماية مَنْ يلوذُ بها.

في البيت ٦ يصف الشاعر شرف قومه وعرضهم من خلال استعارة الجبل المنيع الذي تتحصّن فيه: فهو ملجأ لمن تُجيره وهو حصن يعشي أبصار الأعداء. وفي البيت ٧ تتحول الاستعارة حيث يصف الشاعر قومه كما توصف كلمة الله في القرآن: ''كشجرة طيبةٍ أصلُها ثابتٌ وفرعُها في السماء'' (سورة إبراهيم، ٢٤). وأصل الجبل/الشجرة في بيت الشاعر ثابت في الثرى، أي الأرض الندية، بمعنى أن مجد القوم يقوم على الثروة والكرم و''الأصالة.'' أما مناقبها الفائقة فكأنها فرع يصل إلى النجوم لا سبيل إليه.

P. 295

فضمن هذا الإطار من المفهوم الشامل للعِرض-الثبات والجلَد في مواجهة الشدائد والظلم، وحماية الجار وإكرامه، والثروة والكرم وما يكملها من المآثر-يقع المفهوم الأكثر تحديداً للحماسة، أي الشدة في الحرب (الأبيات ٨-١١). ذلك أن الحماسة ليست بطشاً تعسفيًّا أو جهلاً، وإنما هي، في النهاية، الدفاع المستميت عن العرض بطريقة أو بأخرى. فليست الحرب إلا أكثر هذه الطرق شدةً. ولذلك فهي أكثرها فائدة في الشعر. إن المحنة القصوى هي الموت دفاعاً عن العرض، وهذه ، كما يقول الشاعر، محنة لا ينفر منها قومه: فلا يوجد إلا طريق وحيدة للحياة-أي الدفاع عن العرض؛ وبالمثل، لا يوجد إلا طريق وحيدة للموت: إننا لا نموت، كما يقول الشاعر، إلا قتلى بالسيف، ولا قتيل لنا إلا أخذنا بثأره. ويثبت البيت ١١ فكرة الأبيات الثلاثة السابقة عليه من خلال الجناس المقلوب [ويسمى جناس العكس] (بين الحروف: س، ل، ف، ت) ورد االعجز على الصدر:

١١. تَسيلُ عَلى حَدِّ الظُّباتِ نُفوسُنا   وَلَيسَت عَلى غَيرِ الظُّباتِ تَسيلُ

حيث يعكس القلب الجناسي والدلالي للشطر الثاني من البيت ويعزِّز الشطر الأول.

من هنا يلتفت الشاعر من الموت إلى الحياة ويبدأ البيت ١٢ بصورة الماء، مصدر الحياة، كي يصف نقاء نسبه وصحته في الشطر الأول من البيت:

١٢. صَفَونا فَلَم نَكدُر وَأَخلَصَ سِرَّنا   إِناثٌ أَطابَت حَملَنا وَفُحولُ

فهو نسب صريح، غير ملطّخ بالفضيحة أو الاختيار السيئ للأزواج. وتعزّز الصورةُ في الشطر الثاني، المأخوذة من حقل تربية الحيوان بما فيها من حسن اختيار لإناث الخيل وفحولها، الصورةَ الأولى. وكذلك في البيت ١٣:

١٣. عَلَونا إلى خَيرِ الظُهورِ وَحَطَّنا   لِوَقتٍ إلى خَيرِ البُطونِ نُزولُ

الطباق بين الاعتلاء والنزول يشبه رجال القوم بفحول تلقّح أفضلَ الإناث كي تحمل نتاجها، كما يعبر في الوقت نفسه عن حرية التصرف التي تتمتعُ بها القبيلةُ القوية أو المهيمنة. يختتم الشاعر افتخاره بنسب قومه في البيت ١٤:

١٤. فَنَحنُ كَماءِ المُزنِ ما في نِصابِنا   كَهامٌ وَلا فينا يُعَدُّ بَخيلُ

حيث يشبه القبيلة بماء سحابة بيضاء هطّالة--وهي رمز نموذجي لخصوبة الذكر بصفة عامة وفحولته، وهي، بصفة خاصة في الشعر العربي رمز للكرم. وسرعان ما يحوّل الشاعر الاستعارة، لكن ليس المعنى، عندما يختم الصورة بقوله إنه ليس ثَلَمٌ فيما يحمله قومه من السيوف، أي لا عجز فيهم، كما أنه لا بخيل بينهم. P. 296

إن القوة والبسالة لا يقتصران على ميدان الحرب وإنما يمتدان إلى النزاعات الكلامية في الأندية القبلية. وهكذا يقول الشاعر في البيت ١٥:

١٥. نُنكِرُ إن شِئنا عَلى الناسِ قَولَهُم   وَلا يُنكِرونَ القَولَ حينَ نَقولُ

حيث ‘‘يصف،’’ على حد تعبير المرزوقي في شرح للبيت، ‘‘رياستهم وعلو كلامهم ونفاذ حكمهم، ورجوع الناس في المهمات إلى رأيهم، والاعتماد على تدبيرهم ومشورتهم. فيقول: نغيّر ما نريد تغييره من قول غيرنا، وأحدٌ لا يجسُرُ على الاعتراض علينا، والإنكار لقولنا، انقياداً لهوانا، واقتداءً بحزمنا.’’[٥] يصل الشاعر بين البسالة القولية والبسالة الحربية في البيت ١٦ حيث يصف فصاحة رؤساء قومه في صورة ترجع إلى ميدان الحرب:

١٦. إذا سَيِّدٌ مِنّا خَلا قامَ سَيِّدٌ   قَؤولٌ لِما قالَ الكِرامُ فَعولُ

---

[٥] المرزوقي، الحماسة، ١٢٠.

وفي هذا الصدد يستشهد كلٌّ من المرزوقي والتبريزي ببيت لحاتم الطائي، لكن دون ملاحظة الفرق الجوهري بينه وبين بيت السموأل: فبيت حاتم:

إذا ماتَ مِنّا سَيِّدٌ قامَ بَعدَهُ نَظيرٌ لَهُ يُغني غَناهُ وَيَخلُفُ

يشير إلى ميدان الحرب أما بيت السموأل فيشير إلى ساحة النزاع الكلامي في مجلس القوم أو دار ندوتهم. كذلك التركيز في بيت السموأل منقول برهافة من مجال الحرب إلى مجال الخطابة من خلال استخدام 'قؤول' (أي منطيق فصيح) بدلاً من 'نظير' (مثيل، قرن في ميدان الحرب) المستخدمة في بيت حاتم.

يقدِّم البيت ١٧ الالتزام بقرى الضيف الغريب:

١٧. وَما أُخمِدَت نارٌ لَنا دونَ طارِقٍ وَلا ذَمَّنا في النازِلينَ نَزيلُ

فالكريم وافياً بهذا الالتزام يوقد ناراً بالليل يستهدي بها الطارق. أما البخيل فيخمد ناره عند اقتراب الطارق لكي لا يراها فيضطر البخيل إلى قراه.[٦]

وسرعان ما يلتفت الشاعر في البيتين ١٨–١٩ إلى أيام الحروب الشهيرة التي خاضها قومه ولا تزال ذكراها ماثلة في أذهان الناس لبسالتهم ومآثرهم العظيمة فيها:

١٨. وَأَيّامُنا مَشهورَةٌ في عَدُوِّنا لَها غُرَرٌ مَعلومَةٌ وَحُجولُ

١٩. وَأَسيافُنا في كُلِّ غَربٍ وَمَشرِقٍ بِها مِن قِراعِ الدارِعينَ فُلولُ

فهذه الأيام في شهرتها مثل الخيل التي لها غرر (أي بياض في وجوهها) أو حجول (أي أرساغ بيضاء) تميزها عن بقية القطيع. كذلك فلول سيوفهم تشهد على الاشتباك مع

---

[٦] مثل القيم الأخرى المقدمة في باب الحماسة فإن هذا الالتزام يعبّر عنه من خلال إنكار نقيضه. وهكذا، طبقاً لابن رشيق، ''يقال: إن أهجى بيت قاله شاعر قول الأخطل في بني يربوع رهط جرير:

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم قالوا لأمهم: بولي على النارِ

لأنه قد جمع فيه ضروباً من الهجاء: فنسبهم إلى البخل بوقود النار لئلا يهتدي بها الضيفان، ثم البخل بإيقادها إلى السائرين والسابلة، ورماهم بالبخل بالحطب، وأخبر عن قلتها وأن بولة تطفئها، وجعلها بولة عجوز، وهي أقل من بولة الشابة.'' (ابن رشيق، **العمدة** ٢: ١٧٥).

أعداء مدرعين أقوياء شرقاً وغرباً. وفي البيت ٢٠ تُشَخِّصُ السيوف بطريقة تُؤكِّد مفهوم الحماسة بما هي ''الشدة في الحرب'':

٢٠. مُعَوَّدَةٌ ألاَّ تُسَلَّ نِصالُها فَتُغْمَدَ حَتّى يُستَباحُ قَبيلُ

فالسيوف إن تُسَلَّ لا تغمد حتى يتم القضاء على قبيلة بكاملها. بالطبع المقصود هو وصف عزم فتيان قوم الشاعر، هذا العزم الذي لا يقتصر على الشدة في الحرب وإنما يشتمل على كل ما يسعون إليه من حرب أو غيرها.

يختتم الشاعر القصيدة بأن يطلب ممن يشك في مجد قومه أن يسأل الناس عنهم (البيت ٢١). إن الحَكَمَ النهائي على عظمة القبيلة هو إذن سمعتها بين القبائل أي إجماع الناس، وشهادتهم وإقرارهم بفضلها ونبلها وكرم رجالها. وترد الإجابة عن ذلك السؤال (سلي ... الناس) في البيت الأخير وكأن الصوت المجيب عنه هو صوت ''الناس'' وليس صوت الشاعر فحسب: P. 297

٢٢. فَإِنَّ بَني الرَيّانِ قُطْبٌ لِقَومِهِم تَدورُ رَحاهُم حَولَهُم وَتَجولُ

ومرة أخرى تعرض الصورة الأخيرة–وصف بني الريان بأنهم المحور الذي تدور حولها الرحى/القوم عملية الامتداد الاستعاري من مجال الحرب إلى منطقة أوسع من السيادة القبلية؛[٧] أي من المفهوم المحدود للحماسة بما هي ''الشدة في الحرب'' إلى المفهوم الأشمل عن ''التشدد في أحوالهم ديناً ودنيا.'' ذلك أن استعارة محور الرحى ترتبط عادةً بحومة الحرب أو القتال الشديد كما نرى في تعبيرات مثل: ''رحى الحرب،'' و''رحى المنايا.'' ومما تنطوي عليه هذه الاستعارة أن دم الانتقام يغذي القوم كما تغذيهم الحبوب المطحونة. لكن المقصود بها في هذا البيت، كما يلاحظ التبريزي في شرحه،[٨] معنى أوسع: أي أنهم سادة القبيلة ورؤساؤها لا يتمُّ أمرها إلا بهم.

---

[٧] انظر مناقشة للرحى بوصفها استعارة لقطب المعركة في مقالتي ''الطقوس وعناصر التضحية،'' ٤٠–٤٣.

[٨] التبريزي، الحماسة ١: ٦١.

إن هذه القصيدة تتميز برشاقتها واقتصادها في التعبير عن عادات المجتمع القبلي العربي وتؤدي تلك الوظائف التي ينسبها التبريزي إلى شعر العرب: "الذين جعلوه ديوانهم الذي يحفظون به المكارم والمناسب ويقيدون به الأيام والمناقب ويخلدون به معالم الثناء ويبقون به مواسم الهجاء ويضمّنونه ذكر وقائعهم في أعدائهم ويستودعونه حفظ صنائعهم إلى أوليائهم."[٩] إن القيم والأعراف المطروحة في هذه القصيدة بقوة التعبير ورشاقته والنماذج العليا من سادة القبائل المشهورة ورؤسائها هي التي تكوِّن مفهوم أبي تمام عن الحماسة وتشرح إدراجه لهذه القصيدة في باب الحماسة على الرغم من طولها غير العادي.

ومن ثمّ قد نرى في القطع أو الشذرات الشعرية الأخرى خلاصات وعصارات أو تنويعات وامتدادات على التيمات المكوِّنة لهذا المفهوم الأشمل للحماسة. وهذا الأمر نراه بصورة عامة في باب الحماسة، وبصورة أدق في الأبواب اللاحقة التي تقدم أصواتاً أو قطعاً شعرية متنوعة متصلة بمفهوم "الحماسة" على سبيل المجاز المرسل أو على سبيل المطابقة. P. 298

من النماذج القوية المكثفة لفكرة صيانة الشرف أو العرض قصيدة سعد بن ناشب وهو شاعر إسلامي. ويذكر التبريزي أن السبب في قوله هذه القصيدة أنه "أصاب دماً، فهدم بلال [بن أبي بردة] داره."[١٠]

الحماسية رقم ١٠[١١]

١. سَأَغْسِلُ عنِّي العارَ بالسيفِ جالباً	عَلَيَّ قضاءُ اللهِ ما كانَ جالِبا
٢. وَأَذْهَلُ عنْ داري وَأَجْعَلُ هَدْمَها	لِعِرْضي مِن باقي المَذمَّةِ حاجِبا
٣. وَيَصْغُرُ في عَيني تِلادي إذا انْثَنَتْ	يميني بإدراكِ الذي كنتُ طالبا
٤. فإنْ تَهْدِموا بالغَدْرِ داري فإنها	تُراثُ كريمٍ لا يُبالي العَواقبا

[٩] التبريزي، الحماسة ١: ٣.

[١٠] التبريزي، الحماسة ١: ٣٥

[١١] المرزوقي، الحماسة، رقم ١٠، ٦٧-٧٤؛ التبريزي، الحماسة ١: ٣٥-٣٧.

٥. أخِـي عَزَمـاتٍ لا يُريـدُ علَـى الـذي يَهُمُّ بِهِ مِـن مَقْطَعِ الأمـرِ صـاحِبا
٦. إذا هَـمَّ لَـمْ تُـرْدَعْ عَزيمَـةُ هَمِّـهِ وَلَمْ يَأْتِ ما يأتي مِنَ الأمـرِ هائِبـا
٧. فَيَـالَ رِزَام رَشِّـحُوا بـي مُقـدِّماً إلى المـوتِ خَوَّاضـاً إليـه الكتائبـا
٨. إذا هَـمَّ أَلْقَـى بَـيْنَ عَيْنَيْـهِ عَزْمَـهُ وَنَكَّبَ عَـنْ ذِكْـرِ العواقِبِ جانِبـا
٩. وَلَـمْ يَسْتَشِـرْ في أَمْـرِهِ غَيْـرَ نَفْسِـهِ وَلَمْ يَرْضَ إلا قائِمَ السيفِ صاحِبا

إن الدفاع المتحمس والصارم عن الشرف هو موضوع سعد بن ناشب في هذه القصيدة. إننا نرى في 'الغسل' في البيت ١ ما يوحي إلى استعارة اللباس لوصف الشرف التي وردت في قصيدة السموأل إلا أن اللباس في قصيدة سعد بن ناشب ملوث بالدم المطلول. وبما أن الدم لا يغسل إلا بالدم، فإن الشاعر يصرِّح أنه سوف يستعمل سيفه في الأعداء، مهما تكن العواقب (البيت ١). إن مفهوم الحماسة تعبر عنه هذه القصيدة من خلال تعزيز الشاعر من شرفه وسمعته فوق كل شيء آخر دنيويًا في الدنيا أو في الآخرة ويؤدي التعظيم الخارق هذا للشرف إلى تذليل من قيمة أشياء أخرى عزيزة عليه في الأحوال العادية. وهكذا بدلاً من حماية داره وحراستها، ينساها ويهملها. ومن قبيل السخرية أن هدمَ داره هو الذي يحفظ له شرفه (البيت ٢)، الأمر الذي يؤكده الطباق بين 'أذهل' أي ''إذا ضاق المنزل بي حتى يصير دار الهوان انتقلت عنه'' و'حاجبا،' ''أي أجعل هدمها حاجباً لعرضي، ومانعاً من باقي الذم.'' حسب تعبير المرزوقي. P. 299

قد يعد البيت ٣ النقطة الحاسمة في القصيدة لأن الشاعر يصرح فيه بطريقة موحية وواضحة في الوقت نفسه بأن ماله الموروث تقل قيمته في عينيه عندما يحصل على ما يسعى إليه بيدَيْه. وعلى الرغم من أن هذا البيت يوحي، على مستوى ما، بتقابل بين المال الموروث والثروة المكتسبة بعرق صاحبها، إلا أن المقصود في النهاية هو التقابل بين الثروة المادية والشرف. ذلك أن ما يقبض عليه الشاعر بيده هو مقبض السيف الذي يسعى به إلى الانتقام والأخذ بالثأر. إن عزم الشاعر الذي لا يفتر على غسل العار عن شرفه على الرغم من تدمير تراثه، بصرف النظر عن قضاء الله و/أو موته

الـذي لا مفـر منـه، يضـفي علـى هـذه القصـيدة الصـرامة والشـدة اللـتين تخـتص بهما 'الحماسة.'

إن مفهوم الشرف أو العرض هو الذي يهيمن على قصيدتَيْ السموأل بـن عاديـاء وسعد بن ناشـب. ففـي قصـيدة السـموأل الشـرف هـو المحـور الـذي تـدور عليـه القيم والالتزامات القبلية الأخرى. أما في قصيدة سعد فإن الانشغال المتشـدد بالشـرف يجعـل الشاعر إلى تـذليل أو إنكـار القيم والالتزامـات الأخـرى. والقصـيدة الأولى تجسِّد مثـالَ السيد، شيخ القبيلة؛ أما الثانية فتميل في اتجاه نمـوذج الطريـد أو الصـعلوك. ذلـك أن الشاعر الصعلوك، كما سنرى فيما بعد، ليس مجرد مجرم عاديٍّ، وإنما هو المتمرد علـى المجتمع، وعلى معاييره والتزاماته، حتى يصبح كينونة هامشية دائمة، يعـيش في حالـة دائمة من 'الحماسـة'، إذا جـاز التعـبير.[12] ومـع ذلـك، أودُّ، قبـل أن أنتقـل إلى شـعر الصعاليك، أن أفحص فحصاً أعمق الصلة بين الشرف والانتقام، التدنيس والتطهير، من خلال الدم وسفكه. P. 300

التدنيس والتطهير

يكشف البيتان التاليان لشاعر مجهول عن أهميـة الأخـذ بالثـأر والخـزي المـلازم لقبـول الفدية:

الحماسية رقم ٥١[13]

١. فلـو أنَّ حَيًّـا يَقْبَـلُ المـالَ فِدْيَـةً لَسُـقْنا لَكُـم سَـيلاً مِـنَ المـالِ مُفْعَمَـا

[12] [مما يثبت هذه القراءة للقصيدة ما قاله ابن قتيبة: ''هو من بني العنبر. وكان أبـوه ناشـب أعـور. وكـان مـن شياطين العرب. وله يوم الوقيط، وهو يوم كان في الإسلام بين تميم وبكر بن وائل. له ذكر. وكان سعد أيضـاً مـن مردة العرب. وفيه يقول الشاعر، أو في كعب بن ناشب:

وكيف يُفيقُ الدهرَ سَعْدُ بن ناشبٍ وشَيْطانُهُ عند الأهِلَّةِ يُصْرَعُ؟''

(انظر ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيـق وشـرح أحمـد محمـد شـاكر، ط٢، ج٢؛ (القـاهرة: دار المعـارف، ١٩٦٧)، ص٦٩٦-المترجم].

[13] المرزوقي، **الحماسة**، رقم ٥١، ٢١٦-٢١٧؛ التبريزي، **الحماسة** ١: ١١٧.

٢. وَلكِنْ أبَى قَومٌ أُصِيبَ أخُوهُمُ   رِضَى العارِ واختاروا على اللَّبَنِ الدَّما

أما القصيدة التالية فهي من قصائد التحريض على الأخذ بالثأر. وهي للشاعرة المخضرمة كبشة الزبيدية (ت ٢٠/٦٤٠) أخت عبد الله بن معدي كرب. وعلى حد تعبير المرزوقي فإن "الكلام [أي أبياتها المذكورة أدناه] بعثٌ وتهييجٌ. وإنما تكلمت به على أنه إخبارٌ عما فعله عبد الله وأقامه من الوصاة عند الوفاة، فتقول: راسل عبد الله بن معدي كرب لما دنا أجله قومه وذويه، بأن لا يعقلوا دمي. وإن كانت آمنةً من ميلهم إلى قبول الدية، فغلظت القول لتهتاج حميتَهم."[١٤]

الحماسية رقم ٥٢[١٥]

١. أرسلَ عبدُ الله إذْ حَانَ يَوْمُهُ   إلى قَوْمِهِ لا تَعْقِلُوا لَهُمْ دَمِي

٢. وَلا تأخُذوا مِنهم إفالاً وَأبْكُراً   وَأُتْرَكُ في بَيْتٍ بصَعْدَةَ مُظْلِمِ

٣. وَدَعْ عَنْكَ عَمْراً إنَّ عَمْراً مُسالِمٌ   وَهَلْ بَطْنُ عَمْرٍو غَيْرُ شِبْرٍ لِمَطْعَمِ

٤. فإنْ أنْتُمُ لَمْ تَثْأَرُوا وَاتَّدَيْتُمُ   فَمَشُّوا بآذانِ النَّعامِ الْمُصَلَّمِ

٥. ولا تَرِدُوا إلا فُضُولَ نِسائِكُمْ   إذا ارْتَمَلَتْ أعْقابُهُنَّ مِنَ الدَّمِ

P. 301 في الأبيات الثلاثة الأولى يناشد الميت أو المحتضر على لسان أخته كبشة قبيلته ألا تقبل فدية من صغار الإبل وأبكارها، تاركين إياه في قبره المظلم باليمن—حتى يتساءل: هل أخوه عمرو (الذي يفترض أن يكون المتلقي المفترض للفدية) في حاجة إلى الإبل؟ في البيت ٤ تتغير النغمة من المناشدة، المنطوية على البعث والتهييج والتحضيض والحث—حسب مفردات المرزوقي، إلى التهديد. وما يهدِّد به أقاربه هو العار ولهذا تورد الشاعرة في البيتين ٤ و٥ صوراً معروفة من الهجاء الكلاسيكي. فإن لم يأخذوا بالثأر تلطَّخوا بالعار مثلهم مثل المجرم الذي تُصَلَّمُ أذُنُه (أي تُقْطَع وتُجْدَع) حتى يشبه النعامة. وهذا يعكس التشبيه السائر الذي تشبه النعامة فيه برجل أصلم، أي جدعت أذناه. ويعود بنا

---

[١٤] المرزوقي، الحماسة ٢١٧.

[١٥] المرزوقي، الحماسة، رقم ٥٢، ٢١٧–٢١٩؛ التبريزي، الحماسة ١: ١١٧–١١٨.

البيت الأخير إلى صورة الدم التي افتتحت بها القصيدة، لتختتم بتكرار نفس الكلمة في القافية: 'الدم' (البيت ١)، و'دمي' (البيت ٥) حتى تكوِّنان - إذا جاز التعبير - ''جناساً ممتدًا،'' غير مقتصر على بيت واحد وحسب، وإنما يجمع بين الكلمتين الأخيرتين في البيتين الأول والأخير. ويدل ''الدم'' في البيت ١ على دم القريب المقتول، المدنَّس/المدنِّس لأنه دم مطلول. أما البيت ٥ فيقارن الدم غير المطلول بالدنس الحقيقي والمادي، أي دم حيض النساء الذي يدنِّس الماءَ ومَنْ يرد هذا الماء. إن أبعاد التلاعب بمعاني الـ'دم' بين البيتين ١ و٥ تزداد من خلال قراءة ثانية للشطر الأخير من القصيدة-آخذين 'أعقاب' هذه المرة ليس بمعنى أعقاب القدم ولكن بمعنى مواليد النساء أي أن أبناءهن مدنسون بدم مطلول.

في فهم علاقة صورة الدم والتدنيس في هذه القصيدة بالعادات القبلية، وبالطبقية الاجتماعية والمفاهيم الطقوسية والتدنيس، يقدم التبريزي ملاحظات مفيدة (وبعضها P. 302 منقول حرفيًّا من المرزوقي):

> وكان عادتهم إذا وردوا المياه أن يتقدم الرجال ثم العضاريط [الأتباع] والرعاء، ثم النساء. إذا صدرت كل فرقةٍ عنه. فكن يغسلن أنفسهن وثيابهن ويتطهرن آمناتٍ مما يزعجهن، فمن تأخر عن الماء حتى تصدر النساء فهو الغاية من الذل. وجعل النساء مرتملات بدم الحيض تفظيعاً للشأن، وقال النمري: قال أبو رياش: يقول إذا قبلتم الدية فلا تأنفوا بعدها من شيء كما تأنف العرب واغشوا نساءكم وهن حيض. والفضول هنا بقايا الحيض. وسمي الغشيان وردا مجازاً. وقال أبو محمد الأعرابي: معناه لا تردوا المواسم بعد أخذ الدية إلا وأعراضكم دنسة من العار كأنكم نساء حيض. وهذا كما قال جرير:
>
> لا تَــذْكُرُوا حَــالَ المُلُــوكِ فَــإِنَّكُم بَعْدَ الزُّبَيْرِ كَحائِضٍ لَمْ تَغْسِلِ[16]

يكشف كلام التبريزي هذا عن النظرة السائدة إلى دم الحيض: من أنه مدنِّس ونجس، وحتى مثير للاشمئزاز. ويرتب ورود أفراد القبيلة الماءَ حسب منازلهم الاجتماعية. وبالتالي فإن الطبقية الاجتماعية تنعكس على المكانة الطقوسية بدءاً من

[16] التبريزي، الحماسة ١: ١١٨.

النقي إلى الملوَّث: فالسادة الذين يحكمون القبيلة ويدافعون عنها على القمة؛ وأما النساء فعلى القاع. وفي هذا الصدد قد نرى أن دم الحيض نجس لأنه، حسب ماري دوجلاس[١٧] ''شخص ناقص a person manqué،'' أي علامة مادية لعدم الحمل أو العقم. وهكذا فهو بمثابة جنين مجهض، أو جثة. هكذا فإن الدم المطلول، في المجتمع القبلي الرعوي الذي لا يحتفظ فيه بالمال والمرعى إلا من يدافع عنهما، يصبح عبارة عن العقم والنجس، مثله مثل دم الحيض، أو، حسبما تقول كبشة، أسوأ من دم الحيض. وهكذا نرى أن دم الحيض لا يرد في هذه القصيدة لإثارة الاشمئزاز فحسب وإنما للتعبير من خلال الاستعارة أو المثال الملموس عن الدم المدنس ومعناه في المجتمع القبلي الطبقي.

هكذا تكشف كبشة في هذه القصيدة الموجزة والمحكمة عن مفهوم التدنيس والتطهير الذي يكمن في الاستعارة الافتتاحية في القصيدتين السابقتين، للسموأل وسعد بن ناشب. كذلك تكشف الشاعرة عن النمط الطقوسي الذي يكمن في نوعَيْ التطهر: فشرف الرجل يشبَّه بلباس المرأة–أي ما يغطي عورتها ويحفظ شرفها؛ والدم المطلول بالتالي يوازي دم الحيض: فالأول يدنِّس الرداءَ المجازي لشرف الرجال كما يلطخ الآخر ثياب النساء الحقيقية؛ وأخيراً، يستعيد الغسل بالدم ('سأغسل عني العار بالسيف' بعبارة سعد بن ناشب) شرفَ الرجال ويطهره كما يزيل الغسل بالماء بقعَ الحيض من ثياب النساء. وبشكل أكثر بساطة، كما أن على المرأة أن تغسل نجاسة دم الحيض من ثيابها، كذلك فإن على الرجل أن ينظف ثوبه المجازي الملطَّخ بالدم المطلول.[١٨] P. 303

---

[١٧] ماري دوجلاس، النقاء والخطر: تحليل لمفاهيم التدنس والتابو،

Mary Douglas, *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pullution and Taboo* (London: Routledge & K. Paul, 1966), 96;

س. ستيتكيفيتش، ''رثاء تأبط شرًا'' و''الطقوس وعناصر التضحية،'' مواضع مختلفة [وانظر كذلك الصم الخوالد تتكلم].

[١٨] انظر مناقشة حول صورة دم الحيض في شعر أبي تمام، أعلاه، الفصل ٣، هامش٢٥.

يكوِّن شعر الصعاليك وجهاً آخر لبسالة البادية. وعلى الرغم مما يقال من أن مصطلح 'صعلوك' يشمل معنى قاطع طريق ولصٍّ أو متشرد، وأن المعنى الأصلي هو الفقير الذي لا مال له ولا اعتماد عليه،[19] فمن الواضح من شعر الصعاليك أنهم لم يكونوا معوزين بقدر ما كانوا مطاردين أو منبوذين.[20] إن الصعلوك ليس بطلاً قبليًّا، وإنما هو بطل رومانتيكيّ متمرد، كينونة هامشية دوماً، يُفَضِّلُ شرفَ البريَّة المتصلِّب على الأمن والحماية اللذين توفِّرهما القبيلةُ لأبنائها، كما يؤثر مواجهة الموت على أمان الحياة القبلية. ولعل الإحساس الثابت بل المتصلِّب بالشرف هو الذي جعل من الصعاليك أبطالاً بين العرب وهو الذي جعل من القصيدة التالية لتأبط شرًّا نموذجاً مثاليًّا للحماسة. ويورد المرزوقي مناسبة هذه القصيدة كما يلي:

P. 304

> كان تأبط شراً خطب امرأة عبسية، فأرادت إجابته ووعدت مناكحته، فلما جاءها أظهرت الزهد، وأخلفت الوعد، واعتلَّت بأن الرغبة في شرفه وفضله كما كانت لكنه قيل لها ما تصنعين برجل يقتل عنك قريباً، لأن له في كل حيٍ جنايةً، وعنده لكل إنسانٍ طائلة، فَتَبْقَيْنَ أيِّماً! فانصرف تأبط شراً وقال هذه الأبيات.[21]

الحماسية ١٦٥[22]

١. وقـالوا لهـا لا تَنْكَحيـهِ فإنَّـهُ ... لأوَّلِ نَصْـلٍ أنْ يُلاقـي مَجْمَعَـا

٢. فَلَـمْ تَـرَ مِـنْ رَأْيٍ فَتـيلاً وَحـاذَرَتْ ... تَأَيُّمَهـا[23] مِـن لابـسِ الليـلِ أرْوَعَـا

٣. قَليـلُ غِـرارِ النـوْمِ أكْثَـرُ هَمِّـهِ ... دَمُ الثَّـأْرِ أوْ يَلْقَـى كَمِيًّـا مُسَـفَّعَا

---

[19] انظر الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس. (ص-ع-ل-ك).

[20] [س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم. ٨٧-٩٦، ١١٩-١٥٧] وانظر مقالات أخرى للمؤلفة.

[21] المرزوقي، الحماسة ٤٩١.

[22] المرزوقي، الحماسة، رقم ١٦٥، ٤٩١-٤٩٨؛ التبريزي، الحماسة ٢: ٢٦-٢٨.[أما رواية هذه القصيدة التي تظهر في كتاب الأغاني مترجمة (إلى الإنجليزية) ومناقشة في س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم. ٨٧-٩٨.]

[23] 'التأيم' يمكن أن يعني البكارة أو الترمل.

٤. يُماصِـعُهُ كُـلٌّ يُشَـجِّعُ قَوْمَـهُ   وَما ضَـرْبُهُ هَـامَ العِـدَى لِيُشَـجَّعَا
٥. قليـلُ ادِّخـارِ الـزَّادِ إلا تَعِلَّـةً   فقدْ نَشَزَ الشُّرْسُوفُ وَالتَصَقَ المِعَا
٦. يَبيتُ بِمَغْنَى الوَحْشِ حتَّى أَلِفْنَهُ   وَيُصْبِحُ لا يَحْمِي لَهَا الدَّهْرَ مَرْتَعَا
٧. علـى غِـرَّةٍ أَوْ جَهْـرَةٍ مِـن مُكـانِسٍ   أَطَـالَ نِـزالَ القَـوْمِ حتَّـى تَسَعْسَعَا
٨. وَمَـنْ يُغْـرَ بالأَعْـداءِ لا بُـدَّ أَنَّـهُ   سَيَلْقَى بِهِمْ من مَصْرَعِ الموتِ مَصْرَعَا
٩. رَأَيْـنَ فَتًـى لا صَيْدُ وَحْـشٍ يُهِمُّـهُ   فَلَوْ صافَحَتْ إنْسـاً لَصَافَحْنَهُ مَعَا
١٠. وَلكـنَّ أَرْبـابَ المخـاضِ يَشُـفُّهُمْ   إذا افْتَقَـروهُ واحـداً أو مُشَـيَّعَا
١١. وَإنِّـي وَإنْ عُمِّـرْتُ أَعْلَـمُ أَنَّـني   سَـأَلْقَى سِنَانَ الـمَوْتِ يَبْرُقُ أَصْلَعَا

P. 305

إن رفض المرأة العبسية الزواج من الشاعر الصعلوك في بداية القصيدة يمثل رفض القبيلة كلها لانتماء الصعلوك إليها. وبرفض زواجه منها فإن القبيلة تنكر حقَّه في إنجاب أولاد شرعيين وبالتالي تحرمُه من دوام نسبه وتراثه. فتأبط شرًّا لا يستطيع أن يقدِّم لزوجته، أيًّا كانت، سوى الترمُّل، ومن ثم لن يجلبَ للقبيلة كَكُلٍّ سوى المتاعب وسلسلةٍ لا تنتهي من الثارات. وعلى النقيض من الرجلِ الذي يعيش في كنف القبيلة، والزوجِ الذي ينتجُ حياةً جديدة (أي أولاداً) للقبيلة ويعمل لصلحتها، فإن الصعلوك المطارد الذي لا يحضر إلى أهله سوى الموت، أي يخلِّف وراءه الترمُّل، وليس الأمومة. وهكذا فإن رفض زواج الشاعر من ابنة القبيلة يمثل إقراراً بأنه طريد منبوذ ودمه مباح. إن الشاعر يصف نفسه بأنه 'لابس الليل' أي يسري بالليل مثل الذئاب والحيوانات المتوحشة، ولا يسير بالنهار مثل بقية الناس والحيوانات الأليفة. وفي البيت ٣ يشكِّل الطباقُ بين 'قليل' و'أكثر' تقابلاً بين القلة القليلة من النوم وهمِّه الكبير من جهة، ودوام طلبه دم الثأر وضربه الخصم الشجاع من جهة أخرى. وهكذا يصور الشاعر نفسه (البيت ٤) صعلوكاً تدفعه شهوته إلى الدم والنزال حتى يتجاوز حدود المجتمع البشري، مثله مثل الحيوان المتوحش فكل عدو يطلبه، بل إن كل شاب يسعى إلى المجد يقاتله.

P. 306

يبدأ البيت ٥ بكلمة 'قليل،' تكراراً من البيت ٣ ومؤكداً فقرَ حال الصعلوك. ويوصف الشاعر، لقلة طعامه وممارسته للشدائد، في عبارات متقابلة: رؤوس أضلاعه شاخصة؛ أما أمعاءه فملتصقة بجانبه. ويقرر البيت ٦ استبدال الشاعر مغاني الوحش بمجامع الإنس، كما قد تنبأ البيت ٢. فهو ليس مجرد كائن يعيش خارج المجتمع، وإنما هو ضد المجتمع. إن صورة الراعي، وهي رمز المجتمع القبلي، تَرِدُ هنا مقلوبة: فبالنهار يهجر الشاعر القطعان البرية التي أصبح يألفها، لا يشغل بحمايتها من الوحوش الجوارح لأن همته مصروفة إلى قتل الشجعان وضرب هام الأعداء (البيتان ٦–٧). في الشطر الثاني من البيت ٧ وفي البيت ٨ يصرح الشاعر بما يكشف عن سلامة رأي القبيلة التي رفضت زواجه من بنتها: فأيامُ مَنْ يزاول الغارات وقتال الأعداء حتماً معدودة. وكذلك في البيت ٩ تقابل عداوةُ الشاعر التي لا تفتر نحو البشرية حياتَه السلمية والمنسجمة مع الحيوانات البرية. فقد اكتمل قلب الأدوار الذي تختص به مكانة الصعلوك الهامشية: فالمنتمي إلى القبيلة يعيش في سلام مع أعضاء قبيلته ويصطاد الحيوانات المتوحشة؛ أما الصعلوك فيقاتل أعداءه من البشر ويحيا في ألفة مع تلك الحيوانات نفسها. إن قلب صورة المديح التقليدية يصبح أكثر وضوحاً عندما نقارن الصورة في الأبيات ٦–٩ هنا بوصف المرثي في الرثاء المنسوب إلى تأبط شرًّا نفسه: فهو هناك (البيتان١٠–١١ من الحماسية ٢٧٣، انظر أعلاه، الفصل ١١) كريم مثل غيث يُحيي قومه وهو يعطي الهبات؛ وهو، إذا يسطو، ليثٌ أبلُّ، أي فاجر مصمم ماضٍ على وجهه، لا يبالي ما لقي، أي أنه في الإحسان بالغٌ أقصى الغايات. وعند السطوة على الأعداء كالليث الكثير الإفساد، الشديد النكاية؛ ووصفه كذلك بأنه بين قومه، في وقت السلم، يسبل إزاره خيلاء وكبراً، ويتبختر ذاهباً في الترفه إلى أرفع الدرجة، وأنه إذا غزا فهو كالسِّمْع، وهو الولد بين الذئب الضبع، وهو أخبث السباع وأعداها. وإن يمثل هذا الوصف الرجل المثالي القبلي فإن الأبيات ٦–٩ عبارة عن صورة مقلوبة للصورة القبلية، أي صورة الصعلوك التي ينقلب فيها دور القريب ودور العدو.[٢٤]

[٢٤] انظر صياغة بيير فيدال–ناقاي لـ''قانون القلب المتماثل'' الذي يعرِّف المرحلة الهامشية بوصفها مقابلة

يقوم البيتان الأخيران على صورة انسجام الشاعر الصعلوك مع الحيوانات البرية حتى لنرى أن الشاعر نفسه قد أصبح الفريسة التي تضني أرباب النوق الذين بالتالي يطاردونه. وصورة النوق الحوامل تعبير عن خصوبة المجتمع القبلي وازدهاره. تستمر صورة الصيد خلال البيت ١١، حيث يتنبأ الشاعر بمصيره المحتوم-أي الموت على شفار الرماح اللامعة.

P. 307 إن ما يميِّز حماسةَ الصعلوك هو رفضه التام، ومن ثم قلبه لكل المعايير الاجتماعية من أجل الشرف والأخذ بالثأر، والتعالي دونما شفقة أو تردد في وجه النفي التام والموت المحتوم. إن وصف الصعلوك من خلال صور شعرية تناقض المعايير القبلية والسلوك البشري يعد من الخصائص النمطية لشعر الصعاليك. وفي هذه القصيدة القصيرة، في الحقيقة، كل المكوِّنات الأساسية التي نلقاها في القصيدة الطويلة والأكثر إسهاباً للشنفرى، أي لامية العرب: رفض المجتمع القبلي وتحديه؛ الرزق عن طريق القتل والسلب بدلاً من الإنجاب والإنتاج؛ السرى بالليل بدلاً من السير بالنهار؛ التآلف مع الحيوانات المتوحشة؛ الفقر والهزال؛ رفض الخضوع لأرباب المال وأصحاب النفوذ؛ وأخيراً، الكبرياء التي لا تقهر والاعتماد على النفس. وعلى الرغم من أن كلتا القصيدتين تشارك الأخرى في الخصائص الأساسية لنوعهما الشعري، إلا أن ثمة فرقاً جوهريًّا بينهما. ذلك أن الشنفرى يختم لاميته بصورة شبه فروسية تعلن انتصار الشاعر، وكأنه وَعْلٌ يهيمن على إناث سربه مثل سيد مهيب تحيط به العذارى، وهي صورة للفحولة والقوة لا يمكن تجاهلها. لقد نجح الشنفرى، على الأقل مجازيًّا، في أن يعوِّض سرب الوعول عن القبيلة التي ينتقدها وينكرها في مطلع قصيدته حتى حلَّ محلَّ الوعل الكبش قوةً وفحولةً. أما انتصار تأبط شرًّا الوحيد فيكمن في قبول موته القاسي والحتمي على أيدي أعدائه الكثيرين. وفيما يشبه المرثية الذاتية يَدُسُّ الشاعرُ برهافة عناصرَ من الصيد المأساوي من الرثاء التقليدي، الذي تطارَد فيه الفريسة- التي أصبحت الآن الشاعرَ

للمكانة الاجتماعية المتكافلة [في مرحلة إعادة التجمع] في "الصياد الأسود،" ١٥٤-١٥٥. [وقد أشارت المؤلفة إلى هذا القانون في الفصل السادس أعلاه-المترجم].

نفسه، ويُوقَعُ بها وتذبَحُ على يد مطارديها المهزولين جوعاً. وهكذا يعترف تأبط شراًّ في النهاية بما كان قد أعلنه بنو عبس في البداية، من أن الطريد المنفي من المجتمع البشري، دون قبيلة تحميه، هو هالك لا محالة. وعلى النقيض من الشنفرى الذي يحيا بمساعدة قبيلة مجازية، فإن تأبط شرًّا، الذي تألفه الوحوش أيضاً (البيت ٩)، يصل مَسْخَهُ إلى حيوان متوحش إلى نتيجته المنطقية: أن يصبح الحيوانُ المفترس(أي الشاعر نفسه) طريدةَ الصياد. ومع ذلك فإنه، من أجل الأخذ بالثأر والشرف، لا يمانع في قبول مسخه المأساوي، بل البطولي.[٢٥]

العشاق، مثلهم مثل الصعاليك، يُعْرَفُون بتحدِّيهم للمعايير الاجتماعية وانتهاكها من أجل تحقيق رغباتهم. والقصيدة التالية تنسب إلى المنخَّل اليشكري، وهو شاعر جاهلي ارتبط ببلاط النعمان بن المنذر في الحيرة. أما القصيدة فقصيدة فخر يدافع الشاعر فيها عن نفسه أمام العاذلة—أي اللوَّامة النمطية في الشعر العربي الكلاسيكي الموبخة للشاعر المتهور. وردُّ فعل الشاعر هو الافتخار ببسالته في مغامرات الفروسية أيام P. 308 الشباب—وهي مغامرات في القتال والحب على السواء.

الحماسية رقم ١٧٤[٢٦]

١. إن كُنتِ عاذِلَتي فَسيري	نَحوَ العِراقِ وَلا تَحوري
٢. لا تَسأَلي عَن جُلِّ ما	لي وَانظُري كَرَمي وَخيري
٣. وَفَوارِسٍ كَأُوارِ حَـ	ـرِّ النارِ أَحلاسِ الذُكورِ
٤. شَدُّوا دَوابِرَ بَيضِهِم	في كُلِّ مُحكَمَةِ القَتيرِ
٥. وَاستَلأَموا وَتَلَبَّبُوا	إِنَّ التَلَبُّبَ لِلمُغيرِ
٦. وَعَلى الجِيادِ المُضمَرا	تِ فَوارِسٌ مِثلُ الصُقورِ

[٢٥] [عن لامية العرب انظر س. ستيتكيفتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ١١٩–١٥٧.] وانظر مقالات أخرى للمؤلفة.

[٢٦] المرزوقي، **الحماسة**، ٥٢٣–٥٣١؛ التبريزي، **الحماسة** ٢: ٤٥–٤٩. اقتصرت على مناقشة الأبيات الخمسة عشر الواردة في رواية المرزوقي (**الحماسة**، ٥٢٣–٥٣١). وفي رواية التبريزي خمسة أبيات إضافية (التبريزي، **الحماسة**، ٢: ٤٨–٤٩.

٧. وَإذا الريـــاحُ تَناوَحَـــتْ بجَوانِـــبِ البَيْـــتِ الكَســـيرِ
٨. الفَيْـــتَني هَـــشَّ اليَدَيْـــنِ بمَـري قِـدحي أو شَـجيري
٩. وَلَقَـد دخلـتُ علـى الفتـاةِ الخـدرَ في اليـوم المطـيرِ
١٠. الكاعـبِ الحسـناءِ تَـرْفُـلُ في الـدِّمَقسِ وفي الحريـرِ
١١. فَـدَفَعْتُها فَتَـدافَعَتْ مَشْـيَ القَطـاةِ إلى الغَـديرِ
١٢. وَلَثَمْتُهـا فَتَنَفَّسَـتْ كَتَـنَفُّسِ الظَّبْـيِ العَقِـيرِ
١٣. فَـدَنَتْ وَقالَـتْ يـا مُنَخَّلُ مـا بجسـمكَ مـن حَـرُورِ
١٤. مـا شَـفَّ جسـمي غـيرُ حُـبِّكَ فاهْـدَئي عنِّـي وسِـيري
١٥. وأحِبُّهـا وتُحِـبُّني ويُحِـبُّ ناقَتَهـا بَعـيري

تفتتح القصيدة برد الشاعر على العاذلة التي تلوم الشعراء على تبذير مالهم وإنفاق وقتهم فيما لا يفيد. ورد الشاعر هو الموضوعة الشائعة في معظم القصائد التي ناقشناها في هذا الفصل: أي أن الشرف والكرم أهم للمرء من المادة والمال. والجزء الرئيسي للقصيدة قسمان متقابلان: الأول وصف لأصحاب الشاعر الفرسان النبلاء المتأهبين للحرب (الأبيات ٣-٦)، والآخر وصف مغامراته الغرامية (الأبيات ٩-١٥). وبين الوصفين لهاتين المأثرتين الفروسيتين مشهد موجز في الشتاء، أي وقت الشدة والجوع الذي ''تتناوح'' الرياح فيه. ويوحي فعل 'التناوح' هذا بالأصوات المتجاوبة للذئاب أو الكلاب الجوعى وللنوائح الثكلى على حد سواء. وهنا يصف الشاعر نفسه متبجِّحاً بالسخاء والتكرم، كما يتبجَّح بالثبات والتشجُّع، خفيف اليد بمسح القداح، أي نشيط في إجالة سهام الميسر—وهو شكل من أشكال المقامرة والمراهنة على جزور الناقة المذبوحة التي كانت في الجاهلية وسيلة لتوزيع الطعام في أوقات الجدب والشدة[٢٧]—وهو كناية عن كرم الشاعر وسخائه (البيتان ٧-٨). إن المثالَيْن المتقابلين للمغامرة بين البسالة الحربية والمجازفة الغرامية يكوِّنان وجهَيْ ما يمكن تسميته 'الحماسة الفروسية' أو 'الحماسة P. 309

[٢٧] [انظر س. ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ٣٩، ١٥٤، ٢٠٩، ٢٦٢، ٢٦٦.]

البلاطية،' إن صح التعبير. ويعبِّر عن هذين الوجهين في القصيدة من خلال توازن متقابل رهيف بين الوصف الذكوري والأنثوي. والصورة الذكورية في البيتين ٣ و٤، مرصَّعةً بالتوهج والالتهاب، وفحول الخيل، والسيوف، والدروع المحكمة النسج تمهِّد للإغارة في البيت ٥، للبس اللُّؤم أو البيض على روؤسهم وانتطاق الدروع على صدورهم، وشدِّ أواخر البَيض في الدروع استعداداً للقتال، كل هذه توازَن برقةٍ سلبية للفتاة المحروسة في خدرها: واليوم المطير (أطيب أوقات اللذة) يقابل توهج نار المعركة؛ وملابس الفتاة المتبخترة تقابل الدروع المحكمة للفرسان؛ والحرير بألوانه المختلفة وكذلك الحرير الأبيض (الدمقس) يقابل الدروع المنسوجة في القسم الخاص بالقتال. والفرسان مثل الصقور؛ والفتاة مثل القطاة: الأول مفترس، والآخر فريسة. ومرة أخرى، الجياد العتاق المسوَّمة (المضمرات) توازن بظبي معقور (حيث الفتاة تتنهد وتتنفس كتنفس الظبي إذا عُقِرَ، ويقال إنه في تلك الحالة يتنفس تنفساً ممتداً طويلاً). وأخيراً في البيت ١٣ ينسجم شغف الشاعر بالحرب مع شغفه بالحب حيث يصبح توهجُ حرِّ الحرب والتهابها حرارةَ العشق اللاهبة. وتظن الفتاة أن ما أصاب الشاعر هو ''الحرور'' أي حرارة الشمس أو الريح الحارة (السموم)، أي بسبب الركوب إلى الغارات. لكن الشاعر يكذِّب ظنَها ويعتب عليها، قائلاً إنه لم ينحل جسمه ويؤثر في لونه سوى حبها. وحتى هنا نجد التقابل بين الإيجابي والسلبي: فالفرسان متوهجون بالحماس إلى الحرب، والعاشق ضحية أضناه الحب وأنحله.

P. 310

ويكمن تحت كلا الوجهين الغرامي والحربي مجازفة وحَمِيَّة، اندفاع عنيف يمكن أن يطلق عليه 'الحماسة.' فالمجال الغرامي لا يقل مخاطرةً عن المجال الحربي كما يفيدنا الخبر التالي عن الوفاة المؤلمة للشاعر المنخل نفسه:

وكان المنخل يُتَّهَمُ بالمتجرِّدة امرأة النعمان وكانت فاجرة وكانت ولدتْ له غلامين يقال إنهما ابنا المنخل. فذكر بعضُ من يحدِّث أن النعمان كان له يوم يركب فيه فيطيل وله إبَّان يُعْرَفُ فيه مجيئُه. وأن المنخل كان يأتيها فيكون عندها حتى إذا جاء النعمان أخرجته. فجاءها ذات يوم وقد ركب النعمان فلاعبته بقيدٍ جعلته في رِجْله ورِجْلها فهما على حالهما تلك إذ دخل النعمان قبل إبَّانه الذي كان يجئ فيه

فوجدهما على حالهما فأخذه فدفعه إلى عكبّ صاحب سجنه ... ليعذبه، ...، فقيده عكبّ وجعل يجرّه بقيده. فقال في ذلك المنخل لابنيه:

ألا مَنْ مُبْلِغُ الْحُرَّيْنِ عَنِّي بأَنَّ القومَ قد قَتَلوا أبيَّا

يُدَوِّرُ بي عَكَبٌ في مَعَدٍّ وَيَطْعَنُ بالصُّمُلَّةِ في قَفَيَّا[٢٨]

P. 311

إن علاقة الحب التي ترد في القصيدة هي كذلك علاقة غير مشروعة، حيث يضطر الشاعر إلى التسلل المتلصص إلى خدر الفتاة المصونة–وهو مشهد مألوف من معلقة امرئ القيس.[٢٩] وهذا مما يشرح البيت الختامي في رواية المرزوقي للقصيدة. يسوي الشاعر حبه للفتاة، أي يشبه حبه لها، بحب بعيره لناقتها: فعلى النقيض من الزواج الذي تقرِّره القرابة، وأنماط الزواج المفضَّلة، والسياسة القبليَّة، ينبثق الحبُّ غير المشروع وغير المسموح به اجتماعيًّا بين الشاعر والمرأة من التعاطف والانجذاب الغريزي مثله مثل الحب الطبيعي وغير المقيَّد بين البعير والناقة. ومن الممكن أيضاً أن نرى في ''ناقتها'' و''بعيري'' عبارة كنائية جنسية.[٣٠]

---

[٢٨] السابق ٢: ٤٨. والصُّمُلَّةُ في البيت الثاني من الخبر: العَصَا.

[٢٩] من أجل مناقشة دور الشبقية غير المشروعة في معلقة امرئ القيس، انظر س. ستيتكيفيتش، ''التحليلات البنيوية،'' ١٠٠–١٠٣. [وانظر س. ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ٢٤٥–٢٤٦.]

[٣٠] ما يؤيد هذه القراءة للناقة والبعير أن الشاعر عادة ما يركب على ناقة والمحبوبة على جمل. انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: فيلولوجيا تسمية الحيوان وسميوطيقاها في الشعر العربي المبكر''
Jaroslav Stetkevych, ''Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry'' *Journal of Near Eastern Studies* 45 no. 2 (April, 1986): 95.

[وقد نشرت مترجمة إلى العربية، انظر ''الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،'' ترجمة حسنة عبد السميع، **فصول**، مج١٤، ع٢ (١٩٩٥)، ص١٧٤–٢٠٣–المترجم].

الخرف والفتنة

يعطينا الشاعر المخضرم المساور بن هند مثالاً أخيراً من باب الحماسة وهو عبارة عن الشكوى من الشيب. ويقال إنه ولد في أثناء حرب داحس والغبراء التي وقعت قبل ظهور الإسلام بخمسين سنة، وعاش حتى زمن النبي محمد، لكنه لم يلقاه.[٣١] وتتميز القصيدة بحركتها الرهيفة من التأسي التقليدي على الشباب المفقود وخرف الشيخوخة الحتمي والموت إلى اليأس من الحالة الراهنة بما فيها من الفتنة والتدهور السياسي:

الحماسية رقم ١٥٥[٣٢]

١. أَوْدَى الشَّبَابُ فَمَالَهُ مُتَقَفَّرُ وَفَقَدْتُ أَتْرابِي فَأَيْنَ الْمَغْبَرُ

٢. وَأَرَى الغَوَانِي بَعْدَما أَوْجَهْنَنِي أَعْرَضْنَ ثُمَّتَ قُلْنَ شَيْخٌ أَعْوَرُ

٣. وَرَأَيْنَ رَأْسِي صَارَ وَجْهاً كُلُّهُ إلاَّ قَفَايَ وَلِحْيَةٌ مَا تُضْفَرُ

٤. وَرَأَيْنَ شَيْخاً قَدْ تَحَنَّى صُلْبُهُ يَمْشِي فَيَقْعَسُ أو يُكِبُّ فَيَعْثُرُ

٥. لَمَّا رَأَيْتُ النَاسَ هَرُّوا فِتْنَةً عَمْيَاءَ تُوقَدُ نارُها وَتَسَعَّرُ

٦. وتَشَعَّبوا شُعَباً فَكُلُّ جَزِيرَةٍ فيها أميرُ المؤمنين ومِنْبَرُ

٧. وَلْتَعْلَمَنْ ذُبْيَانُ إنْ هِيَ أَعْرَضَتْ أَنَّا لَنَا الشَّيْخُ الأغَرُّ الأكْبَرُ

٨. وَلَنَا قَنَاةٌ مِن رُدَيْنَةَ صَدْقَةٌ زَوْرَاءُ حامِلُهَا كَذلك أَزْوَرُ

يبدو أن القصيدة كانت تشير في الأصل إلى حرب داحس والغبراء، وهي الحرب التي استمرت لمدة أربعين سنة في الجاهلية بين بني عبس وبني ذبيان والتي كان جَدُّ الشاعر قيس بن زهير العبسي من المحرضين عليها.[٣٣] ولهذا فإن 'الفتنة' في البيت ٥ تعني هذه الحرب التي تدور حولها بضعة قصائد تسبق هذه القصيدة وتبعتها في باب الحماسة. وطبقاً للتبريزي، يقال إن الشيخ الأغرَّ الأكبر المشار إليه في البيت ٧ هو أبو قيس، زهير

---

[٣١] المرزوقي، الحماسة، تعليقات المحقق، ٤٣٠.

[٣٢] المرزوقي، الحماسة، ٤٥٨-٣٦٣، والتبريزي، الحماسة ٢: ٥-٧. [وضعنا القصيدة هنا قبل موضعها في النص الأصلي لأنه أكثر ملائمة-المترجم].

[٣٣] سزكين، الشعر، ٢١٦.

بن جذيمة العبسي.[٣٤] لكننا نجد في مسار رواية القصيدة امتداد استعاري للمعنى من خلال الإدماج البيِّن للبيت ٦. فبذكر ""أمير المؤمنين"" و""المنبر"" في هذا البيت تتحول الحرب الجاهلية إلى فتنة علي ومعاوية (٣٠-٣٤ هـ) أو، على حد تعبير المرزوقي،[٣٥] فتنة ابن الزبير في أيام عبد الملك بن مروان (٦٠ هـ). وهكذا فإن الاستعارة الأولية (استعارة خرف الشيب للتدهور السياسي) تزداد تعقيداً؛ وتصبح القصيدة مؤسلمة: ذلك أن توازياً بين الحرب المتطاولة والمستنزفة في الجاهلية من جهة ومن جهة أخرى بين الفتن التي نشبت ومزقت النسيج السياسي للإسلام مما أنهى حقبة الخلفاء الراشدين. إن هذا الامتداد الاستعاري من العجز الشخصي بسبب الشيب إلى التدهور السياسي يوازي العملية الشعرية الرئيسة في شعر أبي تمام نفسه كما أوضحنا في الجزء الثاني. بل إن الترابط الاستعاري بين الإسلامي والجاهلي هنا يوحي أشدَّ الإيحاء بطريقة أبي تمام الشعرية الخاصة. ومن المستبعد كل الاستبعاد أن هذا الإدماج الشعري لم يلفت انتباه أبي تمام، ذلك أن البيت ٦ إسلامي صرف ومع ذلك فإن القصيدة مضمومة في الحماسة إلى مجموعة من القصائد التي تنتسب إلى حرب داحس والغبراء. والأمر الذي لا نعرفه هو ما إذا كان الجامع-الشاعر، أبو تمام نفسه، هو صاحب هذا الإدماج البين لهذا البيت في القصيدة أم هل ضمَّ هذه القصيدة إلى الحماسة كما وجدها إعجاباً بالخيال الاستعاري لسابق له مجهول. P. 312

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الشيخ العجوز، مواجهاً التضعضع الشخصي والتدهور السياسي الحتميين، يختم قصيدته بتكرار استعارة جاهلية للرجولة: فقومه، مثلهم مثل الرمح الذي لا يلين ولا يقبل التقويم والتثقيف، لمَّا يزال عودهم صلباً.

[٣٤] التبريزي، الحماسة ٢: ٦.

[٣٥] المرزوقي، الحماسة، ٤٦١.

خاتمة: باب الحماسة

P. 313 يتضح من التنوع في الموضوع وحتى في النوع الشعري نفسه في هذه الحُزْمة من الاختيارات من بين ٢٦١ قصيدة في باب الحماسة أن ''الحماسة'' ليس مقصوداً بها تحديد عنوان لموضوع الباب، وأن هذا المجموع الشعري ليس منظماً تنظيماً سطحيًّا طبقاً لموضوع ما. ولا يقتصر المقصود بـ''الحماسة'' البسالة في ساحة الحرب، وإنما يمتد ليشتمل على العزم والتشدد، أي الإحساس بالشرف غير المتنازل عنه. وهكذا فإن الافتخار القبلي عند السموأل، والسعي المتهور والصارم إلى الانتقام عند سعد بن ناشب، وتحريض كبشة على الأخذ بالثأر الذي ينتقل من الرثاء إلى الهجاء ورفض الصعلوك للمجتمع القبلي، والفخر المتوازن بين المغامرات الحربية والغرامية، وبكاء العجوز على ضعضعة الكبر وعلى الفتنة والتدهور السياسي في عصره تمثل–أو تكاد– كلَّ الأغراض الرئيسة للشعر العربي الكلاسيكي بما فيها من الفخر (الشخصي أو القبلي) والرثاء والهجاء وشعر الصعاليك والغزل الفروسي والبلاطي وأخيراً الشكوى من الشيب. P. 314

إن هذه القصائد جميعها ذات بعد استعاري جريء وغالباً ما تشترك في الصور الشعرية نفسها. وهذا لا يرجع إلى محدودية الخيال الشعري، وإنما يرجع إلى الذخيرة المشتركة من المفاهيم الطقوسية التي تعبر تعبيراً متماسكاً، من خلال عمليات استعارية، عن قيم الحياة القبلية وعاداتها عند عرب البادية. إن تشبيه الشرف باللباس، وصور الدم واللبن والماء، وتشبيه الصعلوك بحيوان مطارد، والفتاة الناهدة بالظبي الرقيق الأنفاس، والترابط بين الفخر الحربي الذكوري والصقور، والجياد، والأسلحة، هذه كلها تمتح من نظام طقوسي للترتيب والتصنيف.

أما الأبواب العشرة الباقية من الحماسة فليست مكوَّنة من قصائد في موضوعات ضيقة منعزلة عن فكرة الحماسة، أو حتى من بعضها البعض، وإنما كل من الأبواب التالية يكوِّن خطاباً حول موضوع من موضوعات الحماسة أو تطوراً له. فكما رأينا في التداخل المعقد للاستعارة ضمن باب الحماسة، فإن هذه الموضوعات لا تتناقض ولا يمتنع أحدها عن الآخر وإنما تتداخل من خلال روابط متنوعة من الصورة الشعرية والاستعارة والطقوس: فكلها مكوِّنات لنظام متماسك من التعبير الرمزي. وإن نقبل أن

هذا المفهوم للتفاعل المعقد وللأصداء الاستعارية وللتوازيات الطقوسية-وليس تنظيماً بسيطاً حسب النوع الشعري أو الموضوع-هو الأساس الحقيقي لجمع أشعار الحماسة وتأليفها، فقد بطل زعم من يتهم أبا تمام بالاستبداد والعشوائية في تأليف الحماسة وترتيب مختاراتها الشعرية.[٣٦]

في ضوء هذا المنطلق النظري لا يصلح أن نتناول كل باب من أبواب الحماسة منعزلاً. فبدلاً من ذلك، سوف نعرض لأمثلة من بعض الأبواب الرئيسة التي تكشف فيها العلاقات الموضوعاتية الاستعارية والضدية بين القصائد عن العمليات الفكرية والتكنيكات الأدبية التي أنتجت كلاً من ديوان الحماسة وديوان أبي تمام.

[٣٦] يحاول جمال بصورة ناجحة جزئيًا الدفاع عن وضع أبي تمام للقصائد في أبواب وترتيبها، لكن يعوقه في ذلك فهمه الحرفي والموضوعاتي لعناوين الأبواب (جمال، ''أساس الاختيار،'' ٣٢-٣٥). وأمثلة بعينها سوف تناقش أدناه.

الفصل الرابع عشر

علاقات استعارية

"إنَّ الشَّجَا يَبْعَثُ الشَّجَا"

(متمِّم بن نُوَيْرَة)

باب المراثي

لعل أشهر قصيدة في باب المراثي في حماسة أبي تمام مرثية تأبط شرًّا اللامية المناقشة في الفصل ١١. وقد اتضح لنا من تلك المناقشة أن مفهوم أبي تمام للرثاء لا يقتصر على التفجع على الميت أو إحياء ذكراه. ويفهم جمال أبواب الحماسة بصورة أضيق من اللازم عندما يقول في سياق هذه القصيدة نفسها: P. 315

> وضع أبو تمام القصيدة الشهيرة لتأبط شرًّا (رقم ٢٧٣) في باب الرثاء. وتكفي نظرة سريعة على القصيدة لبيان أنها شديدة الصلة بموضوعة الحماسة، وليس الرثاء. [...] فالتيمات الأساسية للقصيدة، كما هو واضح بجلاء، تيمات الحماسة، أي: المروءة والقوة، الصرامة والتحمل، العزيمة والمثابرة، الانتقام والكراهية. ومع ذلك، وضع أبو تمام القصيدة في باب الرثاء لأنها مكرَّسة لميت.[١]

إن جمالاً على حق، إلى حدٍّ ما، ومع ذلك تفلت من يده المسألة: فأبواب الحماسة لا يتناقض أحدها مع الآخر، بل إن تيمات الحماسة المقررة في الفصل ١٣ هي الأسس التي تقوم عليها بقية الأبواب.

إن الصلة بين الرثاء والثأر، التي تعبِّر عنها بالمباشرة والقوة مرثيةُ تأبط شرًّا (بل لعلها صلة اشتقاقية مبنية على القلب والإبدال للجذر اللغوي نفسه: ث-أ-ر و ر-ث-ى) ثبتت من قبل في باب الحماسة من خلال تحريض كبشة على الانتقام لمقتل أخيها (انظر أعلاه، الفصل السابق). بل نجد في باب الحماسة أيضاً تصريحاً أقوى وأكثر مباشرة عن هذه الصلة، وفي سياق الخصائص التي تكوِّن الحماسة، في أرجوزة للشاعر المخضرم الأعرج المَعْنِيِّ حيث يقسم على الانتقام لمقتل الخليفة عثمان بن عفان.

---

[١] جمال، "أساس الاختيار،" ٣٤-٣٥.

الحماسية ٨٨[٢]

١. أنــا أَبــو بَــرزَةَ إذ جَــدَّ الوَهَــلْ   خُلِقْــتُ غَــيرَ زُمَّــلٍ وَلا وَكَــلْ

٢. ذا قُــوَّةٍ وَذا شَــبابٍ مُقتَبَــلْ   لا جَــزِعَ اليَــومَ عَلــى قُــربِ الأَجَــلْ

٣. المَــوتُ أَحلــى عِنــدَنا مِــنَ العَسَــلْ   نَحــنُ بَــني ضَــبَّةَ أَصــحابُ الجَمَــلْ

٤. نَحــنُ بَنــو المَــوتِ إذا المَــوتُ نَــزَلْ   نَنعــي اِبــنَ عَفّــانَ بِــأَطرافِ الأَسَــلْ

٥. رُدُّوا عَلَينا شَيْخَنا ثمَّ بَجَلْ

P. 316 وهكذا يربط الشاعر بوضوح في البيت الرابع بين نعي الميت وبين الثأر، أي الانتقام لمقتله، كاشفاً عن دور العقلية والعادات القبلية في تكوين تاريخ الخلافة في بداية العصر الإسلامي. وبعبارة "رُدُّوا عَلَينا شَيْخَنا" في البيت ٥، يقصد الشاعر بالطبع، قصاص الدم بالدم. ومن الواضح من هذه القطعة من باب الحماسة، مثلها مثل قطعة كبشة السالفة، أن موضوع الرثاء وصلته بالثأر ليس غريباً عن باب الحماسة؛ وإنما أجَّل أبو تمام تطوير مفهومه للرثاء والتنويع عليه إلى الباب الخاص به.

نرى في باب المراثي تطويراً لفكرة أن إراقة الدماء استجابة أكثر مناسبة من إراقة الدموع لقتل البطل، أي؛ بعبارة أخرى، خير الرثاء هو الثأر. ومثال ذلك مرثية تأبط شرًّا (الحماسية ٢٧٣) المذكورة سلفاً والقصيدة التي تسبقها مباشرة في باب المراثي
P. 317 للشاعر الجاهلي دريد بن الصمة:

الحماسة ٢٧٢[٣]

١. تَقــولُ أَلا تَبكــي أَخــاكَ وَقَــد أَرى   مَكانَ البُكـا لَكِـن بُنيـتُ عَلـى الصَـبرِ

٢. فَقُلــتُ أَعَبــدَ اللَــهِ أَبكــي أَمِ الَّــذي   لَـهُ الجَـدَثُ الأَعلـى قَتيـلَ أَبـي بَكـرِ

٣. وَعَبــدُ يَغــوثَ تَحجُــلُ الطَــيرُ حَولَــهُ   وَعَـزَّ المُصـابُ جَثـوَ قَـبرٍ عَلـى قَـبرِ

٤. أَبــى القَتــلُ إِلّــا آلَ صِــمَّةَ إِنَّهُــم   أَبَوا غَـيرَهُ وَالقَدْرُ يَجـري إِلى القَدْرِ

---

[٢] المرزوقي، الحماسة، ٢٨٩–٢٩٢؛ التبريزي، الحماسة ١: ١٥٤–١٥٥. والإشارة هنا إلى رواية التبريزي.

[٣] المرزوقي، الحماسة، ٢٧٢، ٨٢٢–٨٢٧؛ التبريزي، الحماسة ٢: ١٥٩–١٦٠؛ لايل، ترجمات الشعر العربي القديم، ٤١.

٥. فإمّــا تَرَيـنـــا لا تَـــزالُ دِماؤُنـــا لَـدى واتِـرٍ يَسـعى بهـا آخِـرَ الـدَهرِ

٦..فإنّــا لَلَحــمُ السَـيفِ غَـيرَ نَكـيرَةٍ وَنُلحَمُـهُ حينــاً وَلَـيسَ بِـذي نُكـرِ

٧. يُغــارُ عَلَينــا واتِــرينَ فَيُشــتَفى بِنــا إن أُصِـبنا أو نُغـيرُ عَلـى وِتـرِ

٨. قَسَـمنا بِـذاكَ الـدَهرَ شَطرَينِ بيننـا فَمـا يَنقَضـي إلّـا وَنَحـنُ عَلـى شَطرِ

يتجاوز الشاعر في هذه القصيدة البكاء على قتيل وحيد من قبيلته كي يصف الدورة اللانهائية من سفك الدماء، أي مصدر كلٍّ من الكرب والمروءة. فالموت في الحرب معا يشير إلى التفوق والشجاعة والشرف—وهو شرف يتميز به قوم الصمة دون الآخرين (البيت ٤). والاستجابة المناسبة لهذا القتل هو تكريم صاحبه بالثأر له. إن دورة الانتقام، دورة التدنيس والتطهير، مصوَّرة بأنها مأساوية وحتمية: فكلما انتقموا لقتلاهم انتقاماً بطوليًّا، أُنْتُقِمَ منهم بدورهم انتقاماً سريعاً. ويوحي البيت ٦ بمقارنة بين دورة سفك الدم القبلية وبين ''قانون الغابة'' الذي لا رحمة فيه، فكأنها تكوِّن نظاماً بيئيًّا متوازناً مغلقاً. وفي البيت ٨ توصف دورة الانتقام والانتقام المقابل بأنها طبيعية بل حتمية مثلها مثل دورة الليل والنهار. P. 318

ومن القطع الشعرية الأخرى في باب المراثي ما يثير اهتمامنا الخاص لأنها تكشف لنا عن الامتداد الاستعاري نفسه الذي يكوِّن، كما رأينا في الجزء الثاني من الكتاب، الملمح البارز في شعر أبي تمام. وفي القطعة التالية يرثي الشاعر الأموي هشام بن عقبة أخويه، عوف بن دلهم ثم غيلان (وهو الشاعر المعروف ذو الرمة):

الحماسة ٢٦٤[4]

١. تَعَزَّيْــتُ عَــن أوْفَــى بِغَـيْلانَ بَعْــدَهُ عَــزاءً وَجَفْــنُ العَـيْنِ مَـلآنُ مُتْـرَعُ

٢. نَعَى الرَّكْـبُ أوْفَـى حِـينَ آبَـتْ رِكـابُهُمْ لَعَمْـري لَقَـد جـاءُوا بِشَـرٍّ فَـأَوْجَعُوا

٣. نَعَــوْا باسِــقَ الأَفْعــالِ لا يَخْلُفُونَــهُ تَكـادُ الجِبـالُ الصُّـمُّ منـهُ تَصَـدَّعُ

٤. خَوَى الْمَسْجِدُ الْمَعْمُورُ بَعْدَ ابْنِ دَلْهَمٍ وَأَمْسَى بِـأَوْفَى قَوْمُـهُ قَـدْ تَضَعْضَـعُوا

---

[4] المرزوقي، الحماسة، ٧٩٣–٧٩٦؛ التبريزي، الحماسة ٢: ١٤٧–١٤٨.

٥. فَلَمْ تُنْسِنِي أَوْفَى الْمُصَيباتُ بَعْدَهُ وَلَكِنَّ نَكْءَ القَرْحِ بِالقَرْحِ أَوْجَعُ

إن البيت ٤ ذو أهمية خاصة حيث يوصف تضعضع قوم أوفى (أي خضوعهم وتذللهم واضطراب أحوالهم، على حد تعبير المرزوقي) بعد موته من خلال معجم الخراب والترحل القبلي مما يذكّر بالنسيب الطللي.[*] وقد اندس عنصر إسلامي في الصورة الشعرية القديمة: فليست ديار بدوية هي التي غودرت وترك مصيرها للخراب، وإنما مسجد كان المرثي ابن دلهم، حسب عبارة المرزوقي، "السبب في عمارته والمتفقد لصلاح أمره." فهذه الصلة المجازية في الصورة الشعرية بين الرثاء والنسيب هي بالتحديد التي تناولها أبو تمام لإحداث تأثير شعري فائق في بعض قصائده (انظر الفصلين ٨ و٩ في الجزء الثاني). P. 319

ونجد التناول المجازي للصورة الشعرية للنسيب في الرثاء شفافاً وموجزاً في مرثية متمم بن نويرة القصيرة لأخيه مالك الذي قد قتل في الردة أيام أبي بكر.[٦] وكما يبكي الشاعر في النسيب التقليدي على الأطلال الخالية لأنها تذكّره بدار محبوبته، فكذلك يبكي الشاعر على كل قبر، لأن كلاً منها يذكّره بقبر أخيه. بل إن عنصرين من العناصر الأساسية للنسيب الكلاسيكي: صورة صاحب الشاعر الذي يلومه على بكائه طالباً منه الكفَّ عنه، وذكر أسماء الأماكن، يحافظ الشاعر عليهما:

الحماسية ٢٦٥

١. لقد لامني عند القبور على البكا رفيقي لتذرافِ الدموع السوافكِ

٢. فقال أتبكي كلَّ قبرٍ رأيتَهُ لقبرٍ ثوى بين اللِّوَى فالدوانكِ

---

[*] عن النغمة الرثائية المشتركة بين الصورة الشعرية للرثاء والنسيب الطللي انظر إبراهيم السنجلاوي، **رثاء المدن المفتوحة: دراسة في تطور النوع الرثائي في الشعر العربي الكلاسيكي**:

Ibrahim al-Sinjilawi, *The Lament for Fallen Cities: A Study in the Development of Elegiac Genre in Classical Arabic Poetry* (Ph. D. Dissertation, the University of Chicago, 1983), 72-97.

وقد نشرت بالإنجليزية في الأردن فيما بعد؛ س. ستيتكيفيتش، "الطقوس وعناصر التضحية في شعر الأخذ بالثأر." ٣٤–٣٥، ٤٠؛ وعز الدين، **الكلمات والأشياء**، ٢١٥–٢٣٤.

[٦] المرزوقي، **الحماسة**، ٧٩٧–٧٩٨؛ التبريزي، **الحماسة** ٢: ١٤٨–١٤٩.

٣. فقلتُ له إنَّ الشَّجا يَبْعَثُ الشَّجَا فدعني فهذا كلُّه قَبْرُ مالكِ

وفي الحقيقة، فلو استبدلنا بـ "القبور" في هذه القصيدة "الديار" لأصبحت هذه المرثية نسيباً. وأهمية هذا التكييف لصورة النسيب في الرثاء ذات شقين. فإنه، أولاً، يؤيد أطروحة أن في حماسة أبي تمام صلات مجازية تضفي عليها تماسكاً وتناغماً، بدلاً من اعتبارها تصنيفات موضوعاتية جزافية وجامدة يتناقض بعضها مع البعض الآخر. ففي كل باب أصداء للأبواب الأخرى، من خلال صور مشتركة أو صورة منتقلة انتقالاً مجازيًّا من باب إلى آخر، أو من خلال التعبير عن القيم والحساسيات الجمالية المشتركة في كل الأنواع الشعرية. وثانياً، من خلال استثارة الأسى والوحشة المصاحبين للشاعر العاشق في وقوفه على الأطلال، يكشف متمم في مرثيته عن الرابطة المعنوية المتينة بين النسيب والرثاء، أي العواطف النموذجية الأصلية للخسارة والفراق والموت، أي الطبيعة الرثائية الجوهرية للنسيب. P. 320

تتضح العلاقة بين صور النسيب التقليدية والموقف السياسي القبلي في المرثية التالية لرجل من قبيلة خثعم. فنرى الشاعر فيها لا يرثي أخاً قتيلاً فحسب، وإنما يرثي هلاك كل سادة قومه ورؤسائهم حتى لا يبقى إلا هو. ويمكننا أن نرى أيضاً توازياً بين هذه القصيدة وبين شكوى مساور بن هند من الشيب (انظر أعلاه، الفصل ١٣؛ الحماسية ١٥٥). وذلك أننا نرى في صور النسيب من الخسارة والفراق (فقد الحب والشباب، تفرُّق الأحباء) مجازاً مرسلاً للخسارة المطلقة والرحيل النهائي، أي الموت الحقيقي للمرثي والموت المتوقع للشاعر الذي يرثيه. في هذه القصيدة يبعث الشاعر من خلال مجرد عبارة 'خلت الديار' (في البيت ٤) الصورة الكلية للأطلال وكل العواطف التي تسكنها:

الحماسية ٢٦٨[٧]

١. نَهِلَ الزَّمانُ وَعَلَّ غَيْرَ مُصَرَّدِ مِنْ آلِ عَتَّابٍ وآلِ الأَسْوَدِ

[٧] المرزوقي، الحماسة، ٨٠٥-٨٠٨، التبريزي، الحماسة ٢: ١٥٣-١٥٤؛ لايل، ترجمات الشعر العربي القديم، ٣٧.

٢. مِـنْ كُـلِّ فَيَّـاضِ اليَـدَيْنِ إذا غَـدَتْ نَكْبَـاءُ تُلْـوِي بِـالكَنيفِ المُوصَـدِ
٣. فَـاليومَ أضْـحَوْا لِلمَنُـونِ وَسـيقَةً مِـنْ رائـحٍ عَجِـلٍ وَآخَـرَ مُغْتَـدِ
٤. خَلَـتِ الـدِّيارُ فَسُدْتُ غَيْـرَ مُـدافِعٍ وَمِـنَ الشَّـقاءِ تَفَـرُّدي بالسُّـودَدِ

P. 321 مثل هذه القصائد يجب أن تدفعنا إلى تجاوز التصنيفات والمفاهيم التقليدية للأنواع الشعرية، كي نعيد تقييم مثل قول ابن رشيق بأنه ''ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء.''[٨] ولعل قول ابن رشيق يصح على المستوى الحرفي، وهو المستوى الذي يتعامل به مع الموضوع: من حيث لا تظهر محبوبة الشاعر غالباً في المرثية.[٩] ومع ذلك، فينبغي الآن أن ندرك أن جوهر النسيب ليس علاقة الحب بين الشاعر والمحبوبة الراحلة وإنما هو استعادة الماضي الذي لن يعود،[١٠] كما ينبغي أيضاً أن ندرك أن نقل الصورة الشعرية من النسيب إلى الرثاء، والعكس بالعكس، ليس مجرد حيلة لطيفة وإنما هو عبارة عن الروابط المعنوية والعاطفية بين النوعين الشعريين.

---

[٨] ابن رشيق، العمدة ٢: ١٥١–١٥٢.

[٩] إن أكثر الأمثلة الاستثنائية المعروفة، كما يلاحظ ابن رشيق نفسه، رثاء دريد بن الصمة لأخيه (المرجع السابق). ونص ابن رشيق: ''وقال ابن الكلبي وكان علامة: لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة:

أرثَّ جديدُ الحبْلِ من أمِّ معبَدِ بعافيـةٍ وأخْـلَـفَتْ كُـلَّ مَـوْعِـدِ؟

لأن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة؛ وإنما تغزل دريد بعد قتل أخيه بسنة، وحين أخذ ثأره، وأدرك طلبته.'' ومن الواضح أن محاولة ابن رشيق تبرير 'التشبيب' في مقدمة مرثية دريد تؤكد سطحية فكرته عن معنى النسيب وعلاقته بالأنواع الأخرى، وحرفية فهمه للمسألة.

[١٠] [انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، صبا نجد، شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي [١٩٩٣]، مع مقدمة خص بها المؤلف الطبعة العربية، ترجمة حسن البنا عز الدين (مع مقدمة مطوّلة وتعليقات) (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤)، مواضع مختلفة—المترجم].

باب النسيب

غالباً ما يوصف النسيب وصفاً خاطئاً بأنه شعر الحب أو الغزل، وذلك على الأرجح لأن موضوعه الأكثر تكراراً هو محبوبة الشاعر. ولهذا يجب في أي حديث عن النسيب أن يبدأ بتفنيد هذه الفكرة المضللة. فالحب وحده لا مكان له في النسيب الكلاسيكي؛ وإنما موضوعه الحقيقي فَقْدُ الحبِّ وذكراه—وللفقد والذكرى أهمية أَوْلَى من الحب نفسه. وعندما يحاول جمال أن يكشف عن أصل النسيب فإن المسألة تفلت من يده:

> وبالمثل، لم يقتصر باب النسيب (شعر الحب)، بالنسبة إلى أبي تمام، على وصف جمال النساء، أو شوق الرجال إليهن، ولا على الحب العذري أو الجنسي. فأبو تمام كان يسعى وراء المعنى الأساسي المنسي، لكنه الأصلي للنسيب—الرقة والنعومة، واللطف واللذة الخالصة.[11]

إنما جوهر النسيب هو كآبة الشاعر ويأسه من فقده هذه الأشياء. ولو أمعن النقاد النظر في تمييز التبريزي الموجز المفيد بين النسيب والغزل (والأخير يمكن تعريفه بأنه شعر الحب أو العشق) لَمَا دام هذا اللبس طويلاً. يفتتح التبريزي شرحه لباب النسيب بملاحظة مختصرة: P. 222

> النسيبُ ذِكْرُ الشاعرِ المرأةَ بالحُسن والإخبارِ عن تَصرُّفِ هواها به وليس هو الغَزلَ وإنما الغَزلُ الاشتهارُ بمَوَدّاتِ النساءِ والصَّبْوةُ إليهنّ والنسيبُ ذِكْرُ ذلك والخَبرُ عنه.[12]

---

[11] جمال، ''أساس الاختيار،'' ٣٤.

[12] التبريزي، **الحماسة** ٣: ١١٢. يجب أن نلاحظ أن ثمة اضطراباً ملحوظاً في استخدام مصطلحي النسيب والغزل. والتبريزي، وكذلك أبو تمام كما يبدو لي، مهتمان بالتمييز بين ما هو رثائي في جوهره وما هو عشقي في مبدأه. والأول (الرثائي الطبع) يسميانه 'نسيباً' ويطلقانه على مقدمة القصيدة والغزل العذري؛ أما الأخير (العشقي) فيطلقه التبريزي على 'الغزل' من قبيل شعر عمر بن أبي ربيعة. ولهذا فإن تعريف التبريزي يجب ألا يختلط بالتسمية الشائعة (الذي يطلق حتى على النسيب 'الغزلي' للقصيدة مصطلح 'الغزل') كما يجب ألا يختلط بالتمييز النوعي الذي اقترحته وعرضته ريناتا ياكوبي بمهارة بين النسيب في القصيدة الجاهلية والغزل العذري (وكلاهما يدرجهما التبريزي تحت مصطلح ''النسيب''). انظر ريناتا ياكوبي، ''الزمن والواقع في النسيب والغزل،''
Renata Jacobi, "Time and Reality in *Nasīb* and *Ghazal*." *Journal of Arabic Literature* 16 (1985): 1-17.

وحتى بدون ملاحظات التبريزي، فمن الواضح من خلال اختيارات أبي تمام أن الطبيعة الحقيقية للنسيب لديه هي الخسارة والتذكر، الفراق والموت، الحنين إلى الماضي الذي لن يعود. ولعل محبوبة الشاعر هي الموضوع الظاهر، ولكن كثيراً ما تنتقل معاني النسيب في قصائد أخرى عن طريق الاستعارة إلى موضوعات أخرى.

إن أول قطعة في باب النسيب من الحماسة هي للشاعر الأموي البدوي الصمة بن عبد الله القشيري. ويورد التبريزي مناسبة هذه الأبيات كما يلي:

P. 323

وهو شاعر غزل هوى بنت عَمٍّ له يقال لها رَيَّا فخطبها إلى عمِّه فزوجها إياها على خمسين من الإبل. فجاءَ إلى أبيه فسأله ذلك فساق عنه تسعة وأربعين وقال: عَمُّكَ لا يناظرنا بنقصان ناقةٍ. فساقها إلى عَمِّهِ وذكرَ لهُ ما قال أبوه فأبَى أن يقبلها إلا كَمَلاً فَلَجَّ أبوه وَلَجَّ عَمُّهُ فقال: والله ما رأيتُ أَلأَمَ منكما جميعاً وإني لأُلامُ إنْ أَقَمْتُ معكما فَرَحَلَ إلى الشام فَتَتَبَّعَتْها نَفْسُه فقال:[١٣]

الحماسة ٤٥٤[١٤]

١. حَنَنْتَ إلى رَيَّا وَنَفْسُكَ باعَدَتْ مَزارَكَ مِنْ رَيَّا وَشِعْباكُما مَعَا

٢. فَمَا حَسَنٌ أَنْ تَأْتِي الأَمْرَ طائِعاً وَتَجْزَعَ أَنْ داعِي الصَّبابَةِ أَسْمَعا

وفي هذا الصدد، فإن ملاحظات جب حول موضوعة النسيب في مقدمة القصيدة العربية القديمة، التي تقوم على ملاحظات التبريزي، تستحق الاقتباس:

إن هذه الموضوعة، التي غالباً ما توصف بالغزلية، هي في الحقيقة شيء جد مختلف. فهي تذكُّر رثائي للحب؛ وعنصرها العاطفي الجوهري هو استثارة الفراق، ولا يجمعها بقصيدة الحب المعروفة بالغزل سوى الشيء القليل، ولم يصل إلينا مثال منها فيما بين أيدينا من الشعر الجاهلي. وإن مقاطع من الوصف الغزلي لترد من حين إلى آخر [في الشعر الجاهلي] ولكنها متمايزة بجلاء واضح عن موضوعة النسيب. إن وظيفة النسيب تنحصر في علاقته بالقصيدة فحسب، ...

(هاملتون جب، مقدمة إلى الأدب العربي،
H.A.R. Gibb. *Arabic Literature: An Introduction*. 2nd ed. [Oxford: Clarendon Press, 1963] 16).

[١٣] التبريزي، الحماسة ٣: ١١٢-١١٣.

[١٤] المرزوقي، الحماسة، ١٢١٥-١٢٢٠؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١١٢-١١٥.

٣. قِفا وَدِّعا نَجداً وَمَن حَلَّ بالحِمى[15] وَقَلَّ لِنَجدٍ عِندَنا أَن يُوَدَّعا

٤. وَلَيسَت عَشِيّاتُ الحِمى بِرَواجِعٍ عَلَيكَ وَلَكِن خَلِّ عَينَيكَ تَدمَعا

٥. وَلَمّا رَأَيتُ البِشرَ أَعرَضَ دونَنا وَحالَت بَناتُ الشَوقِ يَحنِنَّ نُزَّعا

٦. بَكَتْ عَينِيَ اليُمنى فَلَمّا زَجَرتُها عَنِ الجَهلِ بَعدَ الحِلمِ أَسبَلَتا مَعا

٧. تَلَفَّتُّ نَحوَ الحَيِّ حَتّى وَجَدتُني وَجِعتُ مِنَ الإِصغاءِ لَيتاً وَأَخدَعا

٨. وَأَذكُرُ أَيّامَ الحِمى ثُمَّ أَنثَني عَلى كَبِدي مِن خَشيَةٍ أَن تَصَدَّعا

إن الأسى بسبب الحب الضائع والبكاء على الماضي الذي لن يعود هما بالمثل موضوع قصيدة للشاعر الأموي أبي صخر الهذلي، إلا أن المحبوبة وحدها في هذه القطعة، وليس الشاعر، هي التي قطعت الأسباب: P. 324

الحماسية ٤٦٢[16]

١. بِيَدِ الَّذي شَعَفَ الفُؤادَ بِكُمْ تَفْرِيجُ ما أَلْقى مِنَ الْهَمِّ

٢. وَيُقِرُّ عَيْنِي وَهْيَ نازِحَةٌ ما لا يُقِرُّ بِعَيْنِ ذي الحِلْمِ

٣. إِنِّي أَرى وَأَظُنُّ أَنْ سَتَرى وَضَحَ النَّهارِ وَعالِيَ النَّجْمِ

٤. وَلَلَيْلَةٌ مِنْها تَعُودُ لَنا في غَيْرِ ما رَفَثٍ وَلا إِثْمِ

٥. أَشْهَى إِلى نَفْسي وَلَو نَزَحَتْ مِمّا مَلَكْتُ وَمِن بَني سَهْمِ

٦. قَد كانَ صُرْمٌ فِي الْمَماتِ لَنا فَعَجِلْتِ قَبْلَ الْمَوْتِ بِالصُّرْمِ

٧. وَلَما بَقِيتُ لَيَبْقَيَنَّ جَوًى بَيْنَ الجَوانِحِ مُضْرِعٌ جِسْمي

٨. فَتَعَلَّمِي أَنْ قَدْ كَلِفْتُ بِكُم ثُمَّ افْعَلي ما شِئْتِ عَن عِلْمِ

فنزوح القبائل علامة للشاعر العاشق على أفول السعادة ومضي الأيام الجميلة والليالي الحالمة التي لن تعود. وهكذا يصرِّح شاعر مجهول بأنه سوف يرحل بكامل عزمه، لو ضمن استرجاع مثل تلك السعادة مرة أخرى فحسب: P. 325

[15] الحِمَى موضع فيه كَلأٌ يُحْمَى من الناس أن يُرْعَى. انظر اللسان (حمى).

[16] المرزوقي. الحماسة، ١٢٣٢–١٢٣٥؛ التبريزي. الحماسة ٣: ١١٩–١٢٠.

الحماسة ٥٧٦[17]

١. فَإنْ تَرْجِعُ الأيامُ بَيْني وَبَيْنَها — بذي الأَثْلِ صَيفاً مِثْلَ صيفي وَمَرْبعي

٢. أَشُدُّ بأعناقِ النَّوى بَعْدَ هَذهِ — مَرائِرَ إنْ جاذَبْتَها لَمْ تَقَطَّعِ

تُشْبِهُ الصورة المعقدة في البيت ٢، التي تقوم فيها 'النوى' من خلال الاستعارة مقام 'النوق' فَتُشَدُّ عليها حبالٌ مجازية من العزم، شبهاً مذهلاً طريقة أبي تمام الشعرية.

أما الرغبة في سَدِّ مجرى الزمن فَتُلْهِمُ كلثوماً بن صعب القصيدة التالية:

الحماسة ٥٧٧[18]

١. دعا داعيَا بَيْنٍ فَمَنْ كانَ باكياً — مَعِي مِن فراقِ الحيِّ فَلْيأْتِني غَدا

٢. فَلَيتَ غداً يومٌ سِواهُ وما بَقَى — مِنَ الدَّهْرِ ليلٌ يَحْبِسُ الناسَ سَرْمَدا

٣. لِتَبْكِ غَرَانِيقُ الشبابِ فإنَّني — إخالُ غداً مِنْ فُرْقَةِ الحَيِّ مَوْعِدا

P. 326

توحي هذه الأمثلة أن مفهوم نسبية الزمن والمكان كان قد قطع شوطاً واضحاً في التطور في مملكة الشعر. وهذه العلاقات بين الزمن والمكان مشروحة في القصيدة الأخرى للصمة بن عبد الله القشيري (أعلاه، الحماسة ٤٥٤). كذلك في القطعة التالية، بينما الشاعر ورفيقه ماضيان في البادية فالزمان والمكان يجاري كل منهما الآخر: إنهما الآن في نجد، لكن بحلول الظلام يكونان قد تجاوزاه. وبشكل مقلوب، عندما كان الشاعر وقبيلته مستقرين نازلين في نجد، لم يشعرا بمضي الزمن حتى كأنه قد توقَّفَ أو تَجَمَّدَ:

الحماسة ٤٦٦[19]

١. أقولُ لصاحبي والعِيسُ تَهْوِي — بنا بينَ المُنيفةِ فَالضِّمارِ

---

[17] المرزوقي، الحماسة، ١٣٨٧–١٣٨٨؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٧٩–١٨٠.

[18] المرزوقي، الحماسة، ١٣٨٨–١٣٨٩؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٨٠. وغرانيق الشباب في البيت ٣ جمع، واحدها غرانق. وقال الخليل: يقال: شباب غرانق. وقال أيضاً: الغرنوق: الشاب الأبيض الجميل، والجمع غرانيق. [من الشرح بتصرف–المترجم].

[19] المرزوقي، الحماسة، ١٢٤٠–١٢٤٢؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٢٢–١٢٣.

٢. تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ عَرارِ نَجْدٍ   فَمَا بَعْدَ العَشِيَّةِ مِن عَرارِ
٣. ألا يا حَبَّذا نَفَحاتُ نَجْدٍ   وَرَيَّا رَوْضِهِ غِبَّ القِطارِ
٤. وَأَهْلُكَ إذْ يَحلُّ الحَيُّ نَجْداً   وَأنتَ عَلى زَمانِكَ غَيرُ زارِ
٥. شُهُورٌ يَنقَضينَ وَما شَعَرْنا   بأنصافٍ لَهُنَّ وَلا سِرارِ

في مثل هذه القصائد نستطيع أن نتقصى أصل عملية التلاعب الميتافيزيقي والاستعاري للزمن التي يختص بها نسيب أبي تمام، كما في قصيدته رقم ١٣٣، (انظر أعلاه، الفصل ٦، وانظر كذلك الفصل ٣ حيث مناقشة آراء الآمدي في شعر أبي تمام).

الحب الضائع يوجد إذن في آثاره وتذكاراته، ومع مضي الزمن تَحُلُّ هذه التذكارات والآثار محلَّه. فما نسميه في البلاغة المجاز المرسل ليس إلا التعبير الشعري عن هذه الحقيقة النفسانية الاستبدالية. وقال شاعر مجهول: P. 327

الحماسية ٥٣١[٢٠]

١. أرَى كُلَّ أرْضٍ دَمَّنَتْهَا، وَإنْ مَضَتْ   لَهَا حِجَجٌ، يَزدادُ طيباً تُرابُها
٢. أَلَمْ تَعْلَمَنْ يا رَبِّ أنْ رُبَّ دَعْوَةٍ   دَعَوْتُكَ فيها مُخْلِصاً لَو أُجابُها
٣. وَأقْسِمُ لَوْ أنِّي أرَى نَسَباً لها   ذِئابَ الفَلاَ حُبَّتْ إلَيَّ ذئابُها
٤. لَعَمْرُ أبي ليلى لَئِنْ هي أصبَحَتْ   بوادِي القُرَى ما ضَرَّ غيري اغترابُها

كما تثير شوقَ شاعر مجهول آخر رياحُ الجنوب التي تهب من نجد حيث تسكن المحبوبة:

الحماسية ٥٣٢[٢١]

١. لَعَمْرُكَ ما مِيعادُ عَيْنَيْكَ وَالبُكا   بِدَارَاءَ إلاَّ أنْ تَهُبَّ جَنُوبُ
٢. أعاشِرُ في دَارَاءَ مَنْ لا أُحِبُّهُ   وَبالرَّمْلِ مَهْجُورٌ إلَيَّ حَبيبُ

[٢٠] المرزوقي، الحماسة، ١٣٢٩–١٣٣١؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٥٧–١٥٨.

[٢١] المرزوقي، الحماسة، ١٣٣١–١٣٣٢؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٥٨. "وقوله 'إذا هب علوي الرياح' يريد: إذا هبت الريح من نحو عالية نجد،" المرزوقي، الحماسة، ١٣٣٢.

٣. إذا هَبَّ عُلْوِيُّ الرِّياحِ وَجَدْتُنِي   كَأَنِّي لِعُلْوِيِّ الرِّياحِ نَسِيبُ

فهذه الصورة أكثر دلالة على وهن الصلة بالمحبوبة. ذلك أن الصورة المألوفة هي استثارة مشهد المنزل الدارس لشوق الشاعر، أما هذا الشاعر، الذي لا يستطيع حتى الوقوف على أطلال محبوبته المهجورة بالرمل، فلا تستثير عاطفته إلا الريح التي تهب من جهة هذه الأطلال.

وترد الصورة نفسها مقلوبةً في قصيدة أخرى لشاعر آخر مجهول. فليس لدى الشاعر شيء ملموس يذكره بالمحبوبة، ولا حتى صلة واهنة مثل نسيم الصبا الذي يهب من جهة ديارها المهجورة. وإنما قوة ذاكرة الشاعر الخيالية هي التي تولِّد أثراً ملموساً للمحبوبة حتى نراه يستيقظ بعد ليلة من الذكرى لِيَشَمَّ عطرها في ثيابه: P. 328

الحماسية ٥٣٥[٢٢]

١. فَيا أَهْلَ لَيْلَى أكثَرَ اللهُ فيكُمُ   مِنَ أَمْثالِها حتَّى تَجُودُوا بها لِيَا

٢. فَما مَسَّ جَنْبِي الأرضَ إلاَّ ذَكَرْتُها   وَإلاَّ وَجَدْتُ ريحَها فِي ثِيابِيَا

تؤيد هذه الأمثلة، أيضاً، ما ذهبنا إليه من أن عناوين الأبواب في حماسة أبي تمام لا ترسم حدوداً فاصلة بين الموضوعات، وإنما هي مبنية على تيمات عريضة لا تمتنع إحداها عن الأخرى وقابلة للتوسيع والتضييق، كما أنها قابلة للامتداد والنقل الاستعاريين. ولذلك ينبغي للقارئ ألا ينخدع بالتغيرات الظاهرة في الموضوع داخل باب من الأبواب، وإنما عليه أن يحاول أن يكشف عن الارتباطات الكامنة والعمليات المجازية وراء كل عنوان. وهذه هي الحالة التي نواجهها في الخمريات في باب النسيب، ومنها هذه القطعة التي تنسب إلى شُبْرُمَةَ بن الطفيل:

الحماسية ٤٨١[٢٣]

١. ويومِ شديدِ الحَرِّ قَصَّرَ طُولَهُ   دَمُ الزِّقِّ عَنَّا وَاصْطِكاكُ الْمَزاهِرِ

٢. لَدُنْ غُدْوَةً حتَّى أرُوحَ، وَصُحْبَتي   عُصاةٌ على النَّاهينَ شُمُّ الْمَناخِرِ

---

[٢٢] المرزوقي. الحماسة، ١٣٣٥؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٥٩-١٦٠.

[٢٣] المرزوقي، الحماسة، ١٢٦٩-١٢٧٠؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٣٣-١٣٤.

٣. كـــأنَّ أبـــاريقَ الشَّـــمُولِ عَشِـــيَّةً إِوَزٌّ بـــأَعْلَى الطَّـــفِّ عُـــوجُ الحَنَـــاجِرِ

يناقش جمال هذه القطعة، لكن حذفه للبيت الثالث، الذي يشكل ذروتها ويحتوي على أكثر صورها لفتاً للنظر، يوحي بأنه لم يدرك أهميتها كل الإدراك.[24] ولحسن الحظ فإن المرزوقي أكثر وعياً بالدلالة الغنائية للتشبيه في البيت ٣ حيث يقول: ''وقوله 'كأن أباريق الشمول عشيةً' شبَّه أواني الخمر وقد فرغت وأمليت بطيور ماء اجتمعت عشيةً بأعلى الساحل، معوجة الحناجر والحلوق. وأدخل هذه القطعة في باب النسيب لرقتها ودلالتها على اللهو والخسارة.''[25] وفي قوله إن أبا تمام ''أدخل هذه القطعة في باب النسيب لرقتها ودلالتها على اللهو والخسارة'' ما يوازي تعريف التبريزي للنسيب (انظر أعلاه). ويمكننا، أيضاً، أن نضيف مستوى آخر من التأويل، أي أن أباريق الخمر، أواني الروح السائلة، مشبهة بالطير-الروح (*Seelenvögel*)، أي الطيور بما هي رموز للروح.[26] فملاحظة جمال: من ''الواضح أن هذه القصيدة لا صلة لها بموضوعة الحب،''[27] إذن تحيد عن الطريق.

P. 329

إن العلاقة المتينة بين الفراق والموت لم تغرب عن الشعراء العرب. وقد شبه أبو صخر الهذلي (الحماسية ٤٦٢، أعلاه) قطع الوصل أو الفراق بين المحبين بالموت المعجَّل (البيت ٦). وفي قطعة صغيرة للشاعر المخضرم أبي الطمحان القيني،[28] ينسلك الرحيل والشيخوخة والموت انسلاكاً رقيقاً من خلال استعارة يحل فيها نواح النائحات نعياً للميت محلَّ صياح الديك قبل الفجر (الذي يدل تقليديًّا على فراق المحبين، أو فراق الندمان)، فطلوع الروح يحل محل طلوع الشمس، وقرب الموت يقوم مقام الرحيل الموشك للقبيلة:

---

[24] جمال، ''أساس الاختبار،'' ٣٤.

[25] المرزوقي. الحماسة، ١٢٧٠.

[26] انظر س. ستيتكيفيتش، ''النَّمَل والخلود'' في مواضع متفرقة.

[27] جمال، ''أساس الاختيار،'' ٣٤.

[28] نسبة هذا الشاعر ليست مؤكدة، انظر هامش المحقق، المرزوقي، الحماسة، ١٢٦٦.

الحماسة ٤٧٨[٢٩]

١. ألا عَلِّلانــــي قَبــلَ صـــدحِ النَّـــوائِحِ وَقَبــلَ ارتِقــاءِ الــنَفسِ فَــوقَ الجَــوانِحِ

٢. وَقَبلَ غَـدٍ يـا لَهـفَ نَفسـي عَلـى غَـدٍ إِذا راحَ أَصـــحابي وَلَســـتُ بِـــرائِحِ

P. 330 يعرض مثالٌ أخيرٌ من باب النسيب التطورَ الكاملَ لصورة الشَّرْب المنادمين طول الليل بما هي مقدمة إلى الفجر والموت اللذين لا مفرَّ منهما. ومما يلفت النظر تقديم موضوعة الرثاء (البيت ١) للبقرة الوحشية التي يُسْلِمُها الفجرُ إلى الصيادين على سبيل الاستعارة للندمان الذين يُعْلنهم الفجرُ بنهاية تنادُمهم، وكذلك اتخاذ صورة دورة الرحيل والنزول لدى الأعراب استعارة للحياة والموت (الأبيات ١٣-١٤). بل إن آثاراً من الفخر التقليدي بشرب الخمر موجودة في الإعجاب بالمتهتك السخي الذي يذبح ناقة ليطعم ندمانه، وبطريقة أكثر مهارة، في استخدام صورة الحرب لوصف الشاربين الشاحبين كأنهم جرحى ينزفون (البيتان ٧-٨). إن صورة الأطلال التي تصف منزل المحبوبة الدارس تتحوَّل، من خلال تراكم الاستعارات من الرثاء الكلاسيكي، وكذلك الرحيل، إلى قبر الشاعر نفسه. إن ما كان الشاعر يأسى ويبكي عليه أمام أطلال المحبوبة ليس حبه الضائع بقدر ما هو موته الحتمي. يصرح الشاعر الجاهلي بُرْجُ بن مُسْهِر بهذه الحقيقة قائلاً: P. 331

الحماسة ٤٨٤[٣٠]

١. وَنَــدْمانٍ يَزيــدُ الكَــأْسَ طِيبــاً سَـــقَيْتُ إذا تَغَرَّضَـــتِ النُّجُـــومُ

٢. رَفَعْــتُ برأْســهِ وَكَشَــفْتُ عَنْــهُ بِمُعْرَقَـــةٍ مَلامَـــةَ مَـــنْ يَلُـــومُ

٣. فلَمَّـــا أنْ تَنَشَّـــى قَـــامَ خِـــرْقٌ مِـــنَ الفِتيـــانِ مُخْتَلَـــقٌ هَضُـــومُ

٤. إلى وَجْنـــاءَ ناوِيَـــةٍ فكاسَـــتْ وَهَـــيَ العُرْقُـــوبُ منهـــا والصَّـــمِيمُ

٥. كَهـــاةٍ شـــارِفٍ كانـــت لِشَـــيْخٍ لَـــهُ خُلُـــقٌ يُحـــاذِرُهُ الغَـــرِيمُ

---

[٢٩] السابق، ١٢٦٦-١٢٦٧؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٢٣.

[٣٠] المرزوقي، الحماسة، ١٢٧٢-١٢٧٧؛ التبريزي، الحماسة ٣: ١٣٥-١٣٧.

٦. فَأَشْبَعَ شَرْبَهُ وَجَرَى عَلَيْهِمْ — بإبْرِيقَيْنِ كَأْسُهُما رَذُومُ
٧. تَراها في الإناءِ لها حُمَيًّا — كُمَيْتاً مثلَ ما فَقَعَ الأديمُ
٨. تُرَنِّحُ شَرْبَها حتى تَراهُمْ — كَأنَّ القَوْمَ تَنْزِفُهُمْ كُلُومُ
٩. فَقُمْنا وَالرِّكابُ مُخَيَّساتٌ — إلَى فُتْلِ المَرافِقِ وَهْيَ كُومُ
١٠. كأنَّا وَالرِّحالَ على صِوَارٍ — برَمْلِ خُزاقَ أَسْلَمَهُ الصَّرِيمُ
١١. فَبِتْنا بَيْنَ ذاكَ وَبَينَ مِسْكٍ — فَيَا عَجَباً لِعَيْشٍ لو يَدُومُ
١٢. وَفِينا مُسْمِعاتٌ عِنْدَ شَرْبٍ — وَغِزْلانٌ يُعَدُّ لها الحَمِيمُ
١٣. نُطَوِّفُ مَا نُطَوِّفُ ثُمَّ يَأْوي — ذَوُو الأموالِ مِنَّا وَالعَدِيمُ
١٤. إلَى حُفَرٍ أَسافِلُهُنَّ جُوفٌ — وَأَعلاهُنَّ صُفَّاحٌ مُقِيمُ

تكشفُ هذه القصيدةُ إذن عن الإمكاناتِ الواسعة لنقل التيمات والصور من نوع شعري أو جزء من قصيدة إلى آخر، أي من الرحيل والرثاء والفخر إلى النسيب، كما تُكْمِلُ دائرةَ التحُّول من النسيب الطللي إلى النسيب الخمري. وعلى الرغم من أن العناصر الموضوعاتية مثل المحبوبة والأطلال قد تغيَّرت، إلا أن التيارات نفسها تجري تحت السطح: ''اللهو والخسارة،'' السعادة التي يتبعها الفقد والفراق والموت الحتمي.

P. 332

الفصل الخامس عشر

علاقات ضدية: باب الهجاء

وَأَوْرَثَها شَرَّ التُّراثِ أَبُوهُمُ   قَمَاءَةَ جِسْمٍ وَالرِّداءُ ذَمِيمُ

(جوّاس الضبي)

P. 333 إن "الطباق،" بما فيه الثنائية الضدية، في حماسة أبي تمام، مثله مثل الاستعارة، أمر لا يتعلق بوفرة المطابقات أو الأنواع البلاغية في قصائد مفردة مختارة، إنما هو التعبير عن نمط من الفكر تتميز به الحماسة في كل مستوياتها. ومعنى هذا أن الملاحظات حول الطباق وغيره من الثنائيات الضدية المستخلصة من ديوان شعر أبي تمام (أعلاه، الجزء الثاني) تنطبق نفسها بشكل تام على اختياره. وقد ساق الفشل في إدراك هذا الأمر كلاين-فرانك إلى الوقوع في الفخ الذي سبقه إليه نقاد البديع القدماء، مما جعله يقول:

> سعى أبو تمام [في الحماسة]، من خلال أمثلة مأخوذة من الشعر القديم، بما فيه شعر الحقبة الأموية، إلى تبرير لغته الشعرية. وذلك بإثبات أن حتى الشعراء الأقدمين قد استخدموا اللغة نفسها التي عاب النقاد عليه استخدامها [في شعره] وذلك بحجة أنه تنكّر للتقليد الشعري الموروث. وللسبب نفسه اختار أبو تمام أشعاراً تحمل عبارات قد يراها البلاغيون "بديعاً،" في أسلوب يمكن أن يوصف بعلو البلاغة. وهذه الأشكال البلاغية هي في الأغلب التي استخدمها أبو تمام في شعره استخداماً مبالغاً فيه، مما أدّى إلى انتقاده كثيراً. [أما] الأبيات المفردة المقتطعة من سياقها والمستشهد بها [في الحماسة] فكان المقصود منها إثبات التشابه بينها وبين لغة الشعر المحدث. ذلك أن قارئ الحماسة، وقد رأى هذا الأسلوب "الجديد" مستخدماً بكثرة على يد الشعراء القدماء، سيقتنع بأن أسلوب شعر أبي تمام نفسه ليس "جديداً" على الإطلاق أو غريباً على نحو ما زعم النقاد.[1]

وهكذا يضيف كلاين-فرانك إلى سوء فهمه لدور الطباق في ديوان أبي تمام عدم الفطنة للغرض من وجوده في الحماسة.

---

[1] كلاين-فرانك، "الحماسة، II،" ١٥٧.

وإذا كـان للرثـاء أن يعـرَّف بأنـه نَعْـيٌ لـذهاب الفضـائل المطروحـة في بـاب P. 334 الحماسة، فإن الهجاء قد يوصف بأنه التقريع واللوم أو السخرية لغياب هـذه الفضـائل نفسها: إن القول السائر بأن ‘‘الشعر كله في ثـلاث لفظـات: ... فـإذا مَـدَحْتَ قُلْـتَ أنتَ، وإذا هَجَوْتَ قُلتَ لَسْتَ، وإذا رَثَيْتَ قُلْتَ كُنْتَ’’[2] جدير بالذكر في هـذا الصـدد. فيمكن أن نرى بـين شـعر الهجـاء بصفة عامـة، وبـاب الهجـاء في حماسـة أبـي تمـام بخاصة، وبين باب الحماسة ثنائية ضدية. فما بين أيـدينا إذن لـيس مجـرد نـزوع مـن قبل أبي تمام في اختيار أشعار مُفعَمة بالطباق، بل هو بسط للـنمط الجـدلي مـن التكـرار والتعبير الذي يُعَدُّ من خصائص نظام القيم العربـي، وبسـط للشـعر الـذي احتـوى هـذا النمط. وفي القطعة التي قالها الشاعر المخضرم زُمَيْـل بـن أبـير ويبـدأها بافتخـار قبـل الاندفاع إلى الهجاء يتضح أنَّ هذا النفي للفضـائل قـد وُظِّـفَ في النهايـة بوصـفه وسـيلة لتحديد المفاهيم الإيجابية للرجولة والنبل في الحماسة، وإعادة تأكيدها:

الحماسية ٥٩٩[3]

١. إنــي امــرؤٌ أطْـوي لِمَـوْلايَ شِـرَّتِي	إذا أَثَّــرَتْ في أَخْــدَعَيْكَ الأنامِــلُ
٢. خُلِقـتُ عَلَـى خُلُـقِ الرِّجـالِ بِـأَعْظُمٍ	خِفـافٍ تَطَـوَّى بَيْـنَهُنَّ المفاصِـلُ
٣. وَقَلْبٍ جَلَتْ عنـهُ الشُـؤونُ وَإنْ تَشَـأْ	يُخَبِّرْكَ ظَهْرَ الغَيْـبِ مـا أنـتَ فاعِـلُ
٤. وَلَسْـتُ بِرَبْـلٍ مِثْلِـكَ احْتَلَمَـتْ بِـهِ	عَوانٌ نَـأَتْ عَـنْ فَحْلِهـا وَهْـيَ حافِـلُ
٥. فَجِئْتَ ابـنَ أحـلامِ النِّيـامِ وَلَـم تَجِـدْ	لِصِـهْرِكَ إلا نَفْسَــها مَــنْ تُباعِــلُ

يوبِّخ الشاعر أحدَ مواليه لأنه غدر به وإن كان الشاعر إبراءً للذمة قد دافعَ عنـه P. 335 سابقاً أمام مَن اتهمه بالغدر والخيانة والشر. وما أنْ غادر هؤلاء المتهمون وافتخر الشاعر بأنه يطوي الشرَّ عن مولاه، حتـى أطلق سـهام هجومـه. إن البنيـة الضـدية واضـحة: فالشاعر رجل شريف (البيت ١)، والمولى منسوب إلى الغدر (البيت ٣)؛ والشاعر خُلُقُه خُلُق الرجال—قليل اللحم، مديد القامة—والمولى موصوف بأنه ‘رَبْل’ (سمين رطب) أي

---

[2] ابن رشيق، العمدة ٢: ١٤٧.

[3] المرزوقي، الحماسة، ١٤٣٦–١٤٣٨؛ التبريزي، الحماسة ٤: ٥.

بالأنوثة أو التخنث. وبعد ذلك يشكِّك الشاعر في أُبُوَّة مولاه ويشبه أُمَّهُ ناقة ‘عَوان’ (أي في منتصف عمرها) وشبقة بعيدةُ العهد بفحلها؛ وقد احتلمت فجاءت من احتلامها بهذا المولى الرطب المسترخي. ‘‘والمعنى،’’ كما يذكر المروزقي، ‘‘أنه لا والدَ لكَ إلا ما رأتْ أمك عند شدة غُلْمَتها من احتلامها، فأنت شَرٌّ مِمَّنْ يجيء لِزِنْيَةٍ’’(البيتان ٤–٥). يختم الشاعر هجاءه، مضيفاً غشيان المحارم إلى الإهانة، بقوله إن هذا المولى ليس له أقارب يتزوج منهم سوى أمه (على سبيل المثال، بما أنه ليس لديه والد [شرعي]، فمن المستحيل أن يجد بنت عم يقترن بها، وهو الزواج المفضل في هذه الحال). إن البنية الجدلية لهذا الهجاء القصير تكشف عن الوظيفة الأساسية للنوع الشعري هذا: تأكيد الذات من خلال إنكار الآخر. وهكذا بينما تكون العناصر السطحية للهجاء هي العناصر المضادة لتلك التي للافتخار فإن الغرض النهائي هو إعادة تأكيد تلك القيم نفسها. وما يعنيه هذا هو أن الطباق في الحماسة ليس مجرد نوع بلاغي تمثله أبيات معينة –في الحقيقة لا يوجد هنا طباق من هذا النوع في هذه القصيدة– بل إن وظيفة الطباق هنا هي أنه مكوِّن بنيوي، يصل بين أجزاء القصيدة أحدها بالآخر، ويصل، في سياق أكبر، باب الهجاء كليًّا بالمفهوم المهيمن على اختيار الحماسة برمته، وهو مفهوم الحماسة.

وهكذا بما أن الهجاء يتكوَّن بطبيعته من قلب نظام القيم السائد، نستطيع أن نجد الطباق على المستوى البلاغي والاستعاري بالإضافة إلى المستوى البنيوي.

يتمثل النمط الأول، البلاغي، في الاستخدام المكثَّف للطباق على يد شاعر مجهول، يلوم أقاربه لظلمهم إياه:

الحماسية ٦٠٧[4]

١. إنْ يَسْمَعُوا رِيبَةً طارُوا بها فَرَحاً   مِنِّى وَما سَمِعوا مِنْ صالحٍ دَفَنُوا

٢. صُمٌّ إذا سَمِعُوا خيراً ذُكِرْتُ بِهِ   وَإنْ ذُكِرْتُ بِشَرٍّ عِنْدهم أَذِنُوا

---

[4] المرزوقي، الحماسة، ١٤٥٠–١٤٥١؛ التبريزي، الحماسة ٤: ١٢. ينسب التبريزي القصيدة إلى قعنب بن ضمرة.

٣. جَهْـلاً عَلَـيَّ وَجُبْنـاً عَـنْ عَـدُوِّهِمُ   لَبِئْسَـتِ الخَلَّتـانِ الجَهْـلُ وَالْجُـبْنُ

P. 336 أما على المستوى الاستعاري، فإن نفي الرمز النموذجي الأصلي لكل من الفحولة وكرم الضيافة—أي السحابة الراعدة والبارقة بمطرها المنهمر—هو الأساس لهجاء آخر قصير، لا يسمي المرزوقي صاحبه، على الرغم من أن التبريزي ينسبه إلى قُراد بن حَنَش الصاردي:

الحماسية ٥٩٦[٥]

١. لَقَـوْمي أَرْعَـى لِلْعُلَـى مِـنْ عِصـابَةٍ   مِـن النـاسِ يـا حَـارِ بْـنَ عَمْـرٍو تَسـودُها[٦]

٢. وَأنـتم سَـماءٌ يُعْجِـبُ النـاسَ رِزُّهـا   بآبِـدَةٍ تُنْحِـي شَـديدٍ وَئيـدُها

٣. تُقَطِّـعُ أَطْنـابَ البُيـوتِ بِحاصِـبٍ   وَأَكْـذَبُ شَـيءٍ بَرْقُهـا وَرُعودُهـا

٤. فَوَيْلُمِّهـا خَـيْلاً بَهـاءً وَشـارَةً   إذا لاقَـتِ الأعـداءَ لَـولا صُـدودُها

تشكِّل رواية المرزوقي للبيت الأول، ‘‘أرعى للعلى’’ استكمالاً أتمَّ لاستعارة السحابة البارقة الراعدة غير المطرة من رواية التبريزي ‘‘أدعى للعلى.’’ ذلك أن الرواية الأولى تعني ‘‘أننا نرعى فترة أطول’’ أو ‘‘نرعى قطيعاً أكبر على الأراضي العالية،’’ أي ‘‘لدينا مطر’’—أي استعاريًّا لدينا الوفرة والثروة وكرم الضيافة—‘‘أكثر منكم’’، أو ‘‘قطيعاً أكثر،’’ مما يعني الشيء نفسه. ويمكن كذلك أن P. 337 نأخذ ‘‘العلى’’ استعاريًّا بمعنى ‘‘المآثر النبيلة.’’ إن رواية التبريزي تعلن أن قبيلة الشاعر تكثر دعوتها إلى القيام بالمآثر في ميدان الحرب أكثر من قبيلة الحارث، لأن قوم الحارث، عند دعوتهم للقتال، يشبهون سحابة تهز السماء برعدها وتملؤها ببرقها لكنها لا تخلف مطراً وراءها أو، على حد تعبير المرزوقي، ‘‘ فأكذب شيء برقها

---

[٥] المرزوقي، **الحماسة**، ١٤٣٠-١٤٣٢؛ التبريزي، **الحماسة** ٤: ٣.

[٦] يورد التبريزي ‘‘أدعى’’ بدلاً من ‘‘أرعى’’، **الحماسة**: ٤: ٣. وقد أورد المرزوقي في شرح البيت: ‘‘وروي: لقومي أدعى للعلى بالدال، والأول أحسن وأصوب.’’

اللمَّاع، ورعدها النبَّاح''—ولنتذكر في هذا السياق أن المطر كثيراً ما يرمز إلى دم الأعداء المسفوك في ساحة الحرب. ولا تعد هذه الصورة فحسب أنسب استعارة للسلوك الذي يصدق عليه المثل العربي ''لا يَضُرُّ السحابَ نباحُ الكلاب،'' من قبل عصابة الحارث في ميدان الحرب، بل إنها تطعن كذلك، بسبب المغزى النموذجي الأصلي لصورة السحابة الراعدة، في أنحاء أخرى تتعلق برجولتهم و/أو مروءتهم. وكما رأينا من قبل، فالمطر الوفير رمز للثروة وللكرم والشهامة وللفحولة والخصوبة. أما عدم المطر فيرمز إلى الفقر والبخل والعُنَّة والعقم. وهكذا (عوداً إلى رواية المرزوقي)، بينما ترعى قبيلة الشاعر القطعان الوافرة على 'أعالي المجد' يضطر قوم الحارث المعدمون المجدبون إلى الرعي في 'واطئات الدنايا.' فالسحابة ذات الرعد والبرق دون المطر صورة تضيف الكذب والخيانة والغدر إلى هذه المكانة الذليلة. وهكذا تكوِّن هذه القصيدة فصلاً من التاريخ الأدبي وراء وصف أبي تمام للأفشين الغادر ''المستكن الكفر'' بسحابة غير ممطرة مملوءة بالسم:

٨. صادى أميرَ المُؤمِنينَ بِزَبرَجٍ — في طَيِّهِ حُمَةُ الشُّجاعِ الصاري

١٠. حَتّى إذا ما اللَهُ شَقَّ ضَميرَهُ — عَن مُستَكِنِّ الكُفرِ وَالإِصرارِ

(أعلاه، الجزء ٢، الفصل ٩، البيتان ٨ و١٠ من قصيدة الأفشين).

لا يقتصر التضاد الثنائي من خلال قلب الاستعارة على الصورة الشعرية للفخر أو المديح، وإنما يقدم أبو تمام كذلك في الحماسة محاكاة تهكمية للنسيب التقليدي من خلال قلب الصور والمعاني الخاصة بالنسيب. وينسب كل من المرزوقي والتبريزي القصيدة التالية، إلى كنزة أم شملة المنقري وقالتها، كما يقول التبريزي، ''في مية صاحبة ذي الرمة، وقيل هي لذي الرمة وذلك أنه كان يشبِّب بمية، وكانت من أجمل الناس ولم تره قط. فجعلت لله عليها أن تنحر بدنة أول ما تراه. فلما رأته رأت رجلاً دميماً أسود فقالت: واسوأتاه. فقال ذو الرمة فيها: ''[٧]

[٧] التبريزي. الحماسة ٤: ٥٣.

الحماسية ٦٨٨[^]

١. ألا حَبَّـذا أهـلُ المَـلا غـيرَ أنـهُ / إذا ذُكِـرَتْ مَـيٌّ فـلا حَبَّـذا هِيَـا

٢. علـى وَجْـهِ مَـيٍّ مَسْحَةٌ مـن مَلاحَـةٍ / وَتَحْـتَ الثيـابِ الخِـزْيُ لـو كـانَ باديـا

٣. أَلَـمْ تَـرَ أنَّ المـاءَ يُخْلِـفُ طَعْمُـهُ / وَإنْ كـانَ لَـوْنُ المـاءِ في العَـيْنِ صـافيا

٤. إذا مـا أتـاهُ واردٌ مِـنْ ضَـرُورَةٍ / تَـوَلَّى بأضْـعافِ الـذي جـاءَ ظاميـا

٥. كـذلِكَ مَـيٌّ في الثيـابِ إذا بَـدَتْ / وأثوابُهـا يُخْفِـينَ منهـا المَخازيـا

٦. فَلَـوْ أنَّ غـيلانَ الشـقِيَّ بَـدَتْ لَـهُ / مُجَـرَّدةً يومـاً لَمَـا قـالَ ذا لِيـا

٧. كَقَـوْلٍ مَضَـى مِنـهُ وَلكـنْ لَـرَدَّهُ / إلى غـيرِ مَـيٍّ أوْ لَأَصْـبحَ سـاليا

P. 338

تتألف هذه المحاكاة التهكمية للنسيب من معان نشأت عن قلب الصيغ التقليدية للنسيب. ففي هذا النسيب يُعَدُّ حُبُّ الشاعر لأهل محبوبته امتداداً لحبه إياها. أما هنا فأهل المرأة محبوبون والمرأة نفسها مكروهة (البيت ١). كذلك فإن محاسن المحبوبة المكشوفة عادة ما تؤدي إلى أو تلوِّح بالمحاسن التي لا تزال مستورة؛ أما هنا فإن العلاقة بين هذين النوعين من المحاسن الظاهرية والمخفية علاقة ضدية بدلاً من مجاز مرسل: فوجهها جميل، لكن ثيابها تخفي القبح والعار (البيت ٢). وفي البيتين ٣ و٤ تستمد الشاعرة فكرتها من الوصف التقليدي لفم المحبوبة الذي يسيل ريقه بماء عذب، يطفئ شفاه المحب الملتهبة ويعد بأكثر من ذلك طيباً. إن هذه الصورة للماء الصافي، المنعش هي رافد لنهر كبير من صورة الماء العذب وماء المطر، وما يوحيان به من النعمة والخصوبة والحياة الجديدة. لكن ميّة في هذه القصيدة، بطريقتها الأنثوية، هي خادعة مضللة مثلها مثل السحابة الراعدة في القصيدة السابقة. ذلك أن جمال ميّة الظاهر يعد بالصفاء والعذوبة والامتلاء والخصوبة، لكنها في الحقيقة مثل الماء الأُجاج أو العكر العطِن. وعلى الرغم من أنه يبدو للعين ماءً صافياً شفافاً فإنه يترك شاربه الظامئ

[^] المرزوقي، الحماسة، ١٥٤٢–١٥٤٤، التبريزي، الحماسة ٤: ٥٣–٥٤. لترجمة إنجليزية أخرى لهذه القصيدة انظر فن خيلدر، ''ضد النساء،'' ٦١–٦٢.

أكثر ظمئاً من قبل. ومما يقوّي من هذا الخداع والتضليل استخدام كلمة ‘‘يخلف’’ في البيت ٣ للتعبير عن الطعم المتغير للماء والتي تعني كذلك ‘إخلاف الوعد’[٩] كما يلاحظ المرزوقي. ويشبه الطعن على عفة مية العذرية في إيحاءاته الاستعارية الطعن على رجولة الحارث في القصيدة السابقة: فعلى الرغم من جمال الوجه، فإن ما تخفيه مية تحت ثيابها هو الفحش والبذاءة والعقم. وأخيراً، فإن خصيمة مية تصرح (البيتان ٦–٧) بأن غيلاناً (ذا الرمة)——وهو أكثر شعراء البادية العشاق إخلاصاً للحب وشقاءً به——: ‘‘لو أنها تجرَّدت له لتبرَّأ منها وتندَّم على ما سيَّرهُ من النسيب فيها’’ في عبارة المرزوقي.[١٠] P. 339

إن صورة الملابس في هذه القصيدة، فيما أعتقد، مهمة لأنها تكشف عن العلاقة الضدية بين النسيب والهجاء. ففي النسيب عادة ما توصف المحبوبة بأنها محجوبة عن أعين الناظرين ومحصنة. وعلى الرغم من أنها قد تكون بالمصادفة حاسرة الوجه أو كاشفة عن خمارها، فهي عادة كاملة الثياب ومحجوبة في الخدر أو في الهودج. فهي ممنعة لا سبيل إليها. إن ملابس المرأة ودروعها وخُمُرُها وسدول هودجها وأطناب خيمتها حالت دون المحب–الشاعر ومصدر متعته، حتى تحفظ عرض المحبوبة وعفتها وطهارة أخلاقها. أما في الهجاء فإن الثياب تمزَّق دون رحمة، والخُمُر تنزع دون هوادة.

---

[٩] [جاء في الصحاح، مادة ‘خلف’: ‘‘وخَلَفَ فَمُ الصائم خُلوفاً، أي تغيَّرتْ رائحته. وخَلَفَ اللبنُ والطعامُ، إذا تغيَّرَ طعمه أو رائحتُهُ. وقد خَلَفَ فلانٌ، أي فسد. وخَلَفْتُ الثوب أَخْلُفُهُ، فهو خَلِيفٌ، إذا بَلِيَ وَسَطُهُ فأخرجت الباليَ منه ثم لفقته. ... ... ويقال: أَخْلَفَهُ ما وعده، وهو أن يقول شيئاً ولا يفعله على الاستقبال. وأَخْلَفَهُ أيضاً، أي وجد موعده خُلْفاً ... وكان أهل الجاهلية يقولون: أَخْلَفَتِ النجومُ إذا أملحتْ فلم يكن فيها مطر.’’ وقد أشار المرزوقي كذلك إلى روايتين محتملتين للفعل ‘‘يخلف’’ بمعنى التغير ومعنى إخلاف الوعد–المترجم].

[١٠] المرزوقي، الحماسة، ١٥٤٢–١٥٤٣. وانظر قصيدة عمورية لأبي تمام، (أعلاه، الفصل ٣، ج٢، البيت ٣٢)، حيث يقارن أبو تمام بين ربع مية يطيف به ذو الرمة ومدينة عمورية وقد خربت. وثمة ترجمة إنجليزية وتحليل لإحدى قصائد ذي الرمة الأساسية في مايكل سلس، آثار الصحراء:

Michael A. Sells, trans. & intro. *Desert Tracings, Six Classical Arabian Odes*, (Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1989), pp. 64-73.

[وانظر أيضاً كتاب حسن البنا عز الدين، الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية ‘ذو الرمة نموذجاً’ (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١)، ص١٠٥، حيث يذكر قصة مقابلة عن خرقاء، صاحبة ذي الرمة يصوِّرها كأنها منسكاً من مناسك الحج–المترجم].

وهكذا فإن امرأة النسيب الطاهرة اللابسة الخمار، والمصونة (حتى لا سبيل إليها) تصبح في الهجاء (على الأقل نظريًّا) ممزّقة الثياب مُمَرّغة العِرض.

وفي باب الهجاء كذلك يمكن تتبع تواشج صور الثياب والدم والنساء والخزي التي كوّنت في باب الحماسة وباب الرثاء النسيج الفكري لقصائد الثأر. ويثبت هذا التواشج مرة أخرى أن عناوين الأبواب في الحماسة ليست تصنيفاً لموضوعات منفصلة تحت كل منها، وإنما هي بالأحرى دلائل إلى توكيد الأشعار المجموعة تحتها أو الموقف منها أو المنظور إليها. أي أن قصائد الثأر التي ترد في أبواب شتّى من الحماسة لا تختلف من حيث الموضوع وإنما تختلف من حيث نغمتها وكثافة اللون [الغنائي] في أبياتها ووضعها في بيئة شعرية فكرية معينة. وفي عبارة أخرى، تختلف قراءتنا لقصيدة ما حسب وضعها في باب معين من الحماسة.

وهكذا، على الرغم من أن أبا تمام وضع قصيدة كبشة أخت عمرو (الحماسة ٥٢) (أعلاه، الفصل ١٣، الجزء الثالث) في باب الحماسة—من المحتمل بسبب فكرة الصوت الجسور للمحتضر عبد الله مخاطباً أقاربه—إلا أننا نجد قصيدة لأم كبشة، أم عمرو بنت وقدان، قالتها في المناسبة نفسها، في باب الهجاء. وهاتان القصيدتان من قصائد التحريض بمعنى الكلمة أكثر منهما من قصائد الهجاء، لكن كلاً منهما تستخدم الصورة الشعرية الهجائية من أجل دفع أقارب عبد الله للقيام بواجبهم الحتمي، أي الأخذ بثأر أخيهم: P. 340

الحماسة ٦٧١[11]

١. إنْ أنـتُمُ لمْ تَطْلُبُـوا بـأخيكُمُ	فَـذَرُوا السـلاحَ وَوَحِّشُوا بـالأَبْرَقِ
٢. وَخُذُوا المَكاحِلَ وَالمَجاسِدَ وَالبَسُوا	نُقَـبَ النسـاءِ فَبِـئْسَ رَهْـطُ المُرْهَـقِ
٣. أَلْهـاكُمُ أنْ تَطْلُبُـوا بـأخيكُمُ	أَكْـلُ الخَزيـرِ وَلَعْـقُ أَجْـرَدَ أَمْحَـقِ[12]

[11] المرزوقي، الحماسة، ١٥٤٤-١٥٤٦؛ التبريزي، الحماسة ٤: ٥٥-٥٦.

إن لُبَّ هذه القصيدة القصيرة، مثلها مثل قصيدة كبشة، هو أن الرجال الذين يقعدون عن الانتقام لذويهم ويقصرون في طلب الثأر لهم لا يعودون رجالاً. وهكذا تطلب منهم أم عمرو أن يتجرَّدوا من سلاحهم، علامة رجولتهم، وأن يتزيُّوا بدلاً من ذلك بزيٍّ النساء ويستخدمن آلاتهن—المكاحل، ويلبسون النقب والمجاسد.[13] وتختتم الشاعرة القصيدة باتهام الرجال بالاستسلام أمام الظروف الصعبة وبيعهم شرفهم بالدية، بل من أرذل أنواع الطعام والشراب. إننا لا نعثر على في قصيدة أم كبشة على ذلك التطابق الواضح بين التدنيس (الرجولي) الناتج عن الدم المطلول والتدنيس (النسائي) الناتج عن دم الحيض الذي رأيناه في قصيدة كبشة نفسها. بيد أن صورة الثياب الملطَّخة بالدم بما هي رمز للعار مستخدمة بطريقة غير معتادة على يد شاعر عباسي من البادية قرب البصرة، اسمه عمارة بن عقيل. في هذه القصيدة يعيِّر عمارة بني منقذ ويقرِّعهم تقريعاً شديداً لتزويجهم إحدى بناتهم، واسمها نائلة، إلى قاتل أبيها (أو أخيها) غالب: P. 341

الحماسة ٦٠١[14]

١. بَني مُنْقِذٍ لا آمَنَ اللهُ خَوْفَكُمْ	وَزادَكُمُ ذُلاً وَرِقَّةَ جانِبِ
٢. فَمَنْ يَرْتَجيكُمْ بَعْدَ نائلةَ التي	دَعَتْ وَيْلَها لَمَّا رَأَتْ ثَأْرَ غالِبِ
٣. دَعَتْهُ وَفي أَثْوابِهِ مِنْ دِمائِها	خليطا دَمٍ مِنْ ثَوْبِهِ غَيْرِ ذاهِبِ[15]

[12] أورد التبريزي معنى ''الخزير'': طبق مصنوع من فتات اللحم والدقيق؛ ''أجرد'' يمكن أن تعني مخيض اللبن، أو ربما دبس السكر (التبريزي، **الحماسة** ٤: ٥٦). والمعنى الأول أقرب إذا كان معنى البيت يشير إلى القطيع المقبول ديَةً.

[13] ''النقب'' حسب المرزوقي ''جمع نقبة، وهي إزار تجعل له حجزة كحجزة السراويل تلبسه المرأة.'' وفي **اللسان** (ج-س-د) ''المجاسد: جمع المجسد، وهو الثوب المشبع صبغاً. والجساد: الزعفران.''

[14] المرزوقي، **الحماسة**، ١٤٣٩-١٤٤٠؛ التبريزي، **الحماسة** ٤: ٧-٨.

[15] يعرف المرزوقي والتبريزي في شرحيهما 'غالباً' بأنه أخ نائلة أو أبوها (المرزوقي، **الحماسة**، ١٤٤٠؛ التبريزي، **الحماسة** ٤: ٧-٨)؛ ومن ثم فإن حالة الجر/الإضافة في البيت ٢ هي حالة للمفعول به. والضمير

إن العار، مع ذلك، لا يبدو لاحقاً بالزوج القاتل بقدر ما هو لاحق بقبيلة الزوجة الذين سمحوا بهذا الاختلاط المقيت بين الدم الناتج عن بكارة بنتهم والدم الناتج عن قتل أخيهم. وكما يشير المرزوقي، تقوم الاستعارة هنا على قول العرب ''دم فلان في ثوب فلان، إذا كان قاتله.'' ويبدو أن المنطق الذي تنطلق منه هذه القصيدة هو منطق نكاح الأقارب endogamy، أي أن القبيلة أو العشيرة تزوّج بناتها إلى القبائل أو العشائر التي ترتبط معها بصلة الدم، أو على الأقل بصلة الحلف، بمعنى أنه ليس بينها وبينهم ثارات. و في نظام يقوم على نكاح الأقارب فهذا يعني أن علاقة الثأر القائمة على سفك الدماء بالسيف وعلاقة الزواج القائمة على فض بكارة العروس ينفي وجود أحدهما وجود الآخر. فكلا النمطين من إراقة الدماء يقوم بوظيفة رمزية هي إعادة تأكيد علاقة الدم. وأن تنتقم لرجل مسفوك الدم، كما رأينا في الرثاء المنسوب إلى تأبط شرًّا، يعني إعلانك أو إعادة تأكيدك صلة الدم به؛ وبالمثل، فإن الزواج المفضل من بنت العم هو تقوية أو تأكيد لروابط الدم. وهكذا فإن قلب العنصر الأول، في القصيدة التي نحن بصددها، يعد نوعاً من الانحراف الجنسي أو الشيء المقوت مقتاً شديداً. فإما أن يلغي قتل أبي الفتاة (أو أخيها) رابطة الزواج، بحيث يصبح الدم الملطخ لثياب الزوج القاتل علامة على الاغتصاب، بمعنى أنه تدنيس لشرف نساء بني منقذ وشرف رجالهم؛ أو أن يلغي الزواج ثأر الدم بينهم وبين الزوج، بشرط أن يكون على أقارب العروس أن يتحملوا خزي قتل الأب أو الأخ. إن هذه القصيدة مذهلة في إيجازها ودقتها الرمزية التي تعبر من خلالها عن مفهوم نكاح الأقارب بوصفه اندماجاً [أو اضطراباً] *con-fusion* لمبادئ القرابة عبر هذا 'الخليط' بين خيطين غير متكافئين من الدم.[١٦] P. 342

في ''أثوابه'' يعود على زوجها. ومن الناحية التأريخية فإن البيت ٣ يصبح منطقيًّا إذا عددناه مشيراً إلى ليلة زفافها.

[١٦] عن نكاح الأقارب بوصفه اندماجاً/اضطراباً، انظر دوجلاس، النقاء والخطر، في مواضع متفرقة.

إن خرق محرمات الدم من خلال الزواج والقتل، على التوالي، الأخت والأخ أو الابنة والأب، يستحضر شكلاً آخر من نكاح الأقارب نلقاه في الهجاء وهو الصورة المقلوبة للشكل الأول: غشيان المحارم.

ويستدعي الربطَ بين المكروهين المتقابلين: الزنا، وغشيان المحارم، الهجاءُ التالي لجوّاس الضبي في امرأة من بني عائذة بن مالك. ويرى المرزوقي أن الشاعر يخاطب العائذية في الشطر الثاني من البيت ١ بقوله: إن 'حكيماً' عشيقها، ''يخشى أباك لاجتماعه معك على الفاحشة.''[١٧] في هذه القصيدة الهجائية، كما في هجاء زميل بن أبير (الحماسية ٥٩٩، المناقشة أعلاه في هذا الفصل)، يستحضر الاتهام بغشيان المحارم المفهوم الفطري للفساد الأخلاقي والفسوق، وهو تراث من الخسة والدناءة منقول بالوراثة والنسب يقف تحديداً في طباق مع سلالة نسب الجياد الفحول وأفراسها المعتنى بتربيتها في قصيدة السموأل في باب الحماسة (الحماسية ١٥، أعلاه، الفصل ١٣، البيت ١٢) ومع تراث الفضيلة والشرف الذي تركوه لسلالتهم.[١٨]

الحماسية ٦٠٩[١٩]

١. وَاللهِ مـا أَخْشَـى حكيمـاً وَرَهْطَـهُ	وَلَكِنَّمـا يَخْشَـى أَبـاكِ حَكِـيمُ
٢. وَجَـدْتِ أبـاكِ تابعـاً فَتَبِعْتِـهِ	وَأنـتِ لِعُهَّـارِ الرجـالِ لَـزُومُ
٣. علـى كـلِّ وَجْـهٍ عائِـذِيٍّ دَمامَـةٌ	يُـوَافِي بهـا الأحيـاءَ حِـينَ تَقُـومُ
٤. وَأَوْرَثَهـا شَـرَّ التُّـراثِ أَبُـوهُمُ	قَمَـاءَةَ جِسْـمٍ وَالـرِّداءُ ذَمِـيمُ
٥. كـأنَّ خُـروءَ الطَّيْـرِ فَـوْقَ رُءُوسِـهِمْ	إذا اجتمعـتْ قَـيسٌ معـاً وَتَمِـيمُ
٦. مَتَـى تَسْـأَلِ الضَّبِّيَّ عَـنْ شَـرِّ قَوْمِـهِ	يَقُـلْ لَـكَ إنَّ العائِـذِيَّ لَئِـيمُ

---

[١٧] المرزوقي، الحماسة، ١٤٥٣.

[١٨] من الجدير بالذكر كذلك أن النمط الجنسي المعكوس في هذين المثلين، ربما دعا إليه أو أوحى به الاتهام بغشيان المحارم الذي يقوم عليه الهجوم. ففي هجاء زميل لأحد مواليه، شرف الأم هو الملطخ؛ أما في هذا الهجاء لامرأة، فشرف والد المرأة فهو الملطخ.

[١٩] المرزوقي، الحماسة، رقم ٦٠٩، ١٤٥٣–١٤٥٥؛ التبريزي، الحماسة ٤: ١٤–١٥.

فإذا اعتبرنا هذه القصيدة إذن في سياق النموذج العربي لعلاقة الأب–الابنة، فإن المقارنة لا تزيد من عبء العار والخزي الذي لحق بهذه المرأة وأبيها وقبيلتها وتصقل مفهومنا للهجاء فحسب، وإنما تساعد كذلك على تحديد موضع العلاقة بين الأب والابنة في نظام القيم الذي خصصناه بمفهوم الحماسة. ويتضح أن مكانة المرأة في المجتمع القبلي، مثلها مثل مكانتها في الشعر القبلي، مكانة تضادُّ مكانة الرجل. وأحياناً قد تؤدي هذه المكانة الضدية للمرأة إلى قلب مستفظع للمثل العليا المعتادة في باب الحماسة.

P. 343

إن القصيدة الوحيدة عن الأب والابنة في باب الحماسة غير منسوبة إلى قائل عند المرزوقي إلا أن التبريزي ينسبها إلى إسحاق بن خلف، وهو شاعر عباسي من عهد المأمون، ومن ثم فهو معاصر على وجه التقريب لأبي تمام. إن المرزوقي يرى في سياق هذه القصيدة 'خلافاً'، ملاحظاً:

> وهذه الأبيات مع ما يشبهها لَمَّا ضادَّت ما قبلها في تضمُّنِها رقة القلب، والتعطُّف على الولد والأهل، أتبعها بها. وكل ذلك كالعارض ثم يعود إلى ما بنى عليه الباب. وهذا عادة أبي تمام في أبواب هذا الاختيار.[٢٠]

P. 344

الحماسية ٨٥[٢١]

١. لولا أميمةُ لم أَجْزَعْ مِنَ العَدَمِ ... وَلم أُقاسِ الدُّجى فِي حِنْدِسِ الظُّلَمِ

٢. وَزادَنـي رَغْبَـةً في العَيْش مَعْرِفَتِي ... ذُلَّ اليَتيمَـةِ يَجْفُوهـا ذَوو الـرَّحِمِ

٣. أُحاذِرُ الفقرَ يوماً أنْ يُلِمَّ بها ... فَيَهْتِكَ السِّتْرَ عَن لَحْمٍ عَلَى وَضَمِ

٤. تَهْوَى حَياتي وَأَهْوَى مَوْتَها شَفَقاً ... وَالموتُ أَكْرَمُ نَزَّالٍ عَلَى الحُرَمِ

---

[٢٠] المرزوقي، الحماسة، ٢٨٤.

[٢١] المرزوقي، الحماسة، ٢٨٢–٢٨٤؛ التبريزي، الحماسة ١: ١٥١. لترجمة إنجليزية أخرى لهذه القصيدة انظر ليال، ترجمات الشعر العربي القديم، ٢٦. ويقول المرزوقي (٢٨٣) والتبريزي (١: ١٥١) أن أمامة هي ابنة الشاعر. ويذكر المبرد في الكامل، مع ذلك، أنها كانت بنت أخته التي تبناها (ليال، ترجمات الشعر العربي القديم، ٢٦).

٥. أَخْشَـى فَظاظَـةَ عَـمٍّ أَوْ جَفَـاءَ أخٍ   وَكُنْـتُ أُبْقِـي عَلَيْهـا مِـن أذى الكَلِـمِ

إن ما يَنِدُّ عن فهم المرزوقي هو إدراك أنه برغم النغمة العاطفية، على سبيل المثال في البيت ٥، فإن الفكرة التي تهيمن على هذه القصيدة وصورها الشعرية هي الفكرة نفسها التي تهيمن على قصيدة السموأل (الحماسية ١٥، أعلاه، الفصل ١٣)، وفي الحقيقة على باب الحماسة كله: أي المحافظة على العرض، أو ما يقابله، وهو الخوف من العار. فالتهديد لشرف الشاعر الناشئ عن فقر ابنته أو يتمها يؤدي إلى قلب لصورة الفخر المعتادة. فبينما يواجه الرجل البؤسَ والفاقة، كما رأينا في قصيدة السموأل، دون خوف، فإن هذا الشاعر يخاف البؤس والفاقة اللذين قد يلحقان العار بشرف ابنته، أي بشرفه هو (البيت ١). كذلك في البيت ٢، فإن البطل الذي يغوص في الموت في ميدان الحرب محافظةً على شرفه يقوم مقامه الشاعرُ الذي يتمسك بأهداب الحياة للغرض نفسه. وينبغي أن يلاحظ، أيضاً، أن أهل الشاعر، كما نرى في البيت ٥، الذين يجب عليهم عادة أن يحافظوا على شرف الأخ والمخاطرة بالنفس في الأخذ بثأره، هم أنفسهم الأقارب الذين يخشى منهم الشاعر بعد موته على ابنته من الخزي والعار إذا تركت لهم. إن الخوف من العار والخزي يصل إلى ذروته في البيت ٣ وذلك في المقارنة بين اليتيمة البائسة واللحم المكشوف على خوان الجزار، وهي تتعرض للخزي تعرُّضَ اللحم للذباب. وهذه الصورة ناشئة عن المثل العربي الذي يقول: "النساءُ لَحْمٌ عَلَى وَضَمٍ إلا ما ذُبَّ عَنْهُ."[٢٢] إن المرء ليتعجب بعد هذه الصورة الخشنة ما أقدم عليه المرزوقي من وصف هذه القصيدة بأنها تتضمن رقة القلب والتعطف على الولد والأهل. فلو كانت هذه الصفات موجودة في القصيدة، فهي بالتأكيد تُوازَن برعب الخزي وتقرير وحشي، لو وقع، عن موقف الفتاة في الحياة دون أن يكون هناك أحد لرعايتها وحمايتها. ويؤدي هذا كله في البيت ٤ إلى قلب غير طبيعي لأدوار الأجيال، والذي يقع أساسه في تغيير أدوار الجنس من ذكر إلى أنثى والعكس. وبينما يرغب الأب في أن يخلف ولداً بعد موته، يحيي ذكره ويحمي شرفه؛ فإن على الابنة أن تموت قبله

P. 345

[٢٢] السابق، ٢٨٣.

خشية أن تدنس هذا الشرف؛ وحقاً، فإن الموت هو أنبل المصائر التي يمكن أن تصير إليها النساء. ومرة أخرى تتضح المكانة الطباقية للذكر والأنثى في قول آخر للعرب يورده المرزوقي نفسه: ''دَفْنُ البناتِ مِن المَكْرُمات.''[٢٣] إن الرجل يحفظ شرفه بأن يخلف ذكوراً، ويدفن إناثاً. إن ''رقة قلب'' الأب الفطرية و''تعطفه على الولد والأهل'' تبرز في البيت ٥ حيث يعبر الشاعر للمرة الأخيرة عن خوفه من سوء المعاملة التي قد تلقاها ابنته على يد أقاربها، وهي التي كان يحميها حتى من أذى الكلمات الفظة. إن القصيدة لا تكوّن تراجعاً عاطفيًّا عن الموضوع الأساسي في باب الحماسة، بل هي تمثيل واقعي ومروّع للواجب الأبوي تجاه البنات.

علاوة على هذا، نجد في هذه القصيدة التعبير عن العلاقات الضدية التي ناقشناها أعلاه بطريقتين: الأولى، بالنظر إلى الهجاء السابق تعرض قصيدتنا المثل الأعلى لالتزام الأب وعاطفته الشخصية نحو الابنة—أي حماية شرفها وشرفه—وذلك في مقابل أحط شكل لهذه العلاقة–أي الرهق (غشيان المحارم) والعهر. أما الأخرى فستتضح فيها العلاقة الضدية بين البنين والبنات من خلال الحماسية ٨٤ التي تسبق هذه القصيدة في باب الحماسة.

وهذه الحماسية عبارة عن دفاع الشاعر المخضرم عمرو بن شأس عن ابنه عرار. وقد راق لأبي تمام هذا الدفاع فضمنه إلى الحماسة وذكره في بعض شعره باعتباره أنموذجاً لعاطفة الأبوة في وصفه عاطفة الخليفة المأمون تجاه الأفشين (أعلاه، الفصل ٩، البيت ٣٥). ويعلق التبريزي على صاحب القصيدة ومناسبتها: P. 346

وهو مخضرم أدرك الإسلام وهو شيخ كبير، وكانت له امرأة من قومه وابن من أمة سوداء يقال له عرار، فكانت تعيره إياه وتؤذيه ويؤذيها، فأنكر عمرو عليها أذاها له فقال:[٢٤]

---

[٢٣] السابق، ٢٨٤.

[٢٤] التبريزي، **الحماسة** ١: ١٤٩.

الحماسية ٨٤[25]

١. أرادَتْ عِـراراً بـالهَوانِ وَمَـنْ يُـرِدْ — عِـراراً لَعَمْـري بـالهَوانِ فَقَـدْ ظَلَـمْ

٢. فَإنْ كُنْـتِ مِنِّـي أوْ تُريـدِينَ صُحْبَتي — فَكُـوني لَـهُ كالسَّـمْنِ رُبَّـتْ لَـهُ الأَدَمْ

٣. وَإنْ كُنْـتِ تَهْـوينَ الفِـراقَ ظَعِينَتي — فَكُـوني لَـهُ كَالـذِّئْبِ ضَاعَتْ لَـهُ الغَنَمْ

٤. وَإلاَّ فَسِيري مِثْـلَ مـا سَـارَ راكِـبٌ — تَجَشَّـمَ خِمْسـاً لَـيْسَ في سَـيْرِهِ أَمَـمْ

٥. فَـإنَّ عِـراراً إنْ يَكُـنْ ذا شَـكيمَةٍ — تُلاقِيْنَهـا مِنْـهُ فَمَـا أَمْلِـكُ الشِّـيَمْ

٦. وَإنَّ عِـراراً إنْ يَكُـنْ غَيْـرَ واضِـحٍ — فَـإنِّي أُحِـبُّ الجَـوْنَ ذا المَنْكِـبِ العَمَـمْ

هكذا يعلن الشاعر أن علاقة الأب–الابن هي الصلة الأساسية التي تحدد من خلالها كل العلاقات الأخرى. فزوجة الشاعر والمرأة القريبة بالنسب لا تعود زوجة ولا قريبة ولا تقع تحت حمايته إذا كانت تسيء معاملة ابنه. وسوف يخلعها زوجها مثلها مثل الصعلوك الذي يجوب الصحراء بلا هدف. وهكذا فإن صلة الدم وصلة الزواج معاً (لأن زوجة عمرو كانت من قبيلته بينما أم عرار لم تكن) لمَّا يزالان أضعف من صلة الأب– P. 347 الابن. وإذا أرادت أن تحتفظ بمكانتها، فيجب أن تكون رحيمة ومهادنة لعرار، مثلها مثل مرهم معطر بصرف النظر عن شخصيته العنيدة والمستفزة. إن شخصية عرار ولونه ليسا مركز اهتمام أبيه، وما يهم هو أنه ابنه. وعلى الرغم من أن هذه القصيدة تبدو، على السطح، في علاقة طباق مع الحماسية ٨٥–فإن دفاع عمرو الشرس والحاسم عن ابنه ضد ازدراء زوجته يقف مقابلاً لشعور إسحاق باليأس من حماية ابنته –. ومع ذلك، فإن تكرار كلمة 'هوان' في البيت الافتتاحي من الحماسية ٨٤ يكشف عن الهم نفسه والانشغال بالشرف والعار اللذين دفعا إسحاق للركوب ليلاً بحثاً عن لقمة العيش لابنته كما دفعا عمراً إلى انتقاد زوجته لازدرائها ابنه. وعلاوة على هذا، فإن هذا المفهوم للدفاع عن شرف المرء هو الذي يجعل تحديداً كلتا القصيدتين قطعتين مختارتين

[25] المرزوقي، الحماسة، ٢٨٢–٢٨٤؛ التبريزي، الحماسة ١: ١٤٩–١٥٠.

مناسبتين لباب الحماسة في اختيار أبي تمام وليستا خارجتين عن موضوع ذلك الباب كما يبدو في اعتقاد المرزوقي.

إن هذا الأنموذج للولاء الأبوي والعاطفة الأبوية له، أيضاً، ما يقابله في باب الهجاء: أي تلك اللعنة والألم اللذين يُمِضَّانِ الأب الذي تحول ابنه عنه وأصبح ضده. وهنا يكون الطباق بين توقع طاعة الوالدين وعقوقهما موضوعاً على نحو حاد في صورة تحول رعاية الأب التربوية وعطفه على أولاده إلى لعنته إياهم ودعائه عليهم. وهكذا يقول الشاعر المخضرم، فُرْعان بن الأعرف عن ابنه منازل:

الحماسية ٦٠٤[٢٦]

١. جَزَتْ رَحِمٌ بيني وبينَ مُنازلٍ — جَزاءً كما يَسْتَنْزِلُ الدَّينَ طالِبُهْ

٢. لَرَبَّيْتُهُ حتَّى إذا آضَ شَيْظَمًا — يَكادُ يُساوي غاربَ الفَحْلِ غارِبُهْ

٣. فلمَّا رآني أُبْصِرُ الشخصَ أشْخُصاً — قريباً وذا الشخص البعيدِ أُقارِبُهْ

٤. تَغَمَّدَ حَقِّيَ ظالماً وَلَوى يَدي — لَوَى يَدَهُ اللهُ الذي هُوَ غالِبُهْ

٥. وَكانَ لَهُ عندي إذا جاعَ أو بَكَى — مِنَ الزادِ أَحْلَى زادِنا وأطايِبُهْ

٦. وَرَبَّيْتُهُ حتَّى إذا ما تَرَكْتُهُ — أخَا القومِ وَاسْتَغْنَى عَنِ المَسْحِ شارِبُهْ

٧. وَجَمَّعْتُها دُهْماً جِلاداً كأنها — أشاءُ نخيلٍ لم تقطَّعْ جوانِبُهْ

٨. فَأَخْرَجَني مِنها سَليباً كَأنَّني — حُسامُ يَمانٍ فارَقَتْهُ مَضارِبُهْ

٩. أأنْ أُرْعِشَتْ كفَّا أبيكَ وأصبحتْ — يَداكَ يَدَيْ ليثٍ فإنكَ ضارِبُهْ

P. 348

إن هذه القصيدة مثل باهر للتعبير عن المقت الشديد، بدءاً بالبيت ١. لقد أصبحت صلة القرابة بين الأب والابن مثل صلة العداوة بين طالب الثأر والضحية. وفي عبارة أخرى، يتبرأ الأب من ابنه ويصبح القريب غير قريب. ومن ثم تكشف القصيدة للعيان أن السبب في هذه اللعنة الأبوية هو عقوق الابن الذي قطع بداية من خلال سوء

---

[٢٦] المرزوقي، الحماسة، ٦٠٤، ١٤٤٥–١٤٤٦؛ التبريزي، الحماسة ٤: ٩–١١. اعتمدت هنا رواية التبريزي؛ فرواية المرزوقي أقصر بكثير، وبها أبيات ثلاثة فقط، وهي هنا ١، ٢، و٤ من رواية التبريزي.

معاملة أبيه صلة الأب بالابن.وهكذا فإن الأب يعيد ذكر قيامه بالتزاماته الأبوية (الأبيات ٢، ٥، ٦): فقد أطعم ابنه أفضل الطعام في وقت الجوع، وخفف عنه ألمه، ورباه حتى أصبح رجلاً كاملاً ومقاتلاً في قبيلته التي كان يترأسها الأب (البيت ٧). ويصور البيتان ٣ و٤ تولي الابن عن أبيه العجوز القصير البصر؛ ويصور البيت ٥ حنوّ الأب على ابنه قبل ذلك. وتصف الأبيات ٦ إلى ٨ ذلك الابن نافياً أباه الشيخ من جماعة المقاتلين في القبيلة؛ تاركاً إياه 'سليباً' من جياده وأسلحته. إن هذه الصورة هي التي تعبر عن عكس الأدوار؛ أي الأب المنزوع عنه ماله مثل جيش مهزوم. إن الشطر الثاني يستثمر الصورة الشعرية الذكورية للسيف كي يبدع صورة نموذجية نمطية أبعد لعقم الشيخوخة: إن سيف الأب أصبح ثلماً. وهذا يشير هنا على ما يبدو إلى كل من عقم الشيخوخة وخسارة الابن الذي كان بمثابة سيف أبيه المقاتل. ودلالة السيف هنا دلالة حرفية، بمعنى حماية الابن لأبيه في شيخوخته، واستعارية بمعنى حمل اسمه وتراثه. ويصور عقم الأب والقوة المصاحبة للابن الذي حقق رجولته كاملة مرة أخرى في البيت ٩ من خلال تجاور اليد المرتعشة للأب الشيخ والأيدي القوية للابن المسك بسيفه ببراعة. ويختم الشاعر القصيدة، موحياً، على الأقل بما دون الشعور، بالإخصاء أو قتل الأب، وذلك في عبارة '' فإنك ضاربُهْ؟''

P. 349

إن دور الطباق في هذه القصيدة يحتاج إلى تعليق؛ فالالتزام بالشرف أو توقعه، والعطف، والحماية من قبل الابن يقابل هنا بتمرد الابن على أبيه وثورة الأب على ابنه. لقد أعطى الأب الحياة لابنه ورباه حتى أصبح رجلاً. ومع ذلك، بدلاً من أن يقاتل الابن دون أبيه ضد أعدائه بسيفه وبدلاً من أن يرفع الابن سيفه رمز الخصوبة ليحفظ نسل أبيه، فإن هناك تحريفاً للموت التقليدي ووظائف منح الحياة في صورة السيف، بحيث يتحول السيف ضد الأب. إن قوة هذه القصيدة تكمن في تعبيرها الموجز عن نقطة التحول الجوهرية في النمط البطولي النموذجي الأصلي،أي النقطة التي يحل فيها الجيل الأصغر محل الأكبر. وعلى الرغم من أننا غالباً ما نركز على الجانب الأصغر سنًّا في الموضوع، أي العقدة الأوديبية: ''الاستيلاء على السلطة'' '' conquête

du pouvoir'' (بمصطلح ماري دلكور)،[27] فإننا ننظر في هذه القصيدة من منظور الجيل الأكبر سنًا، فالشيخ العجوز يضطر إلى التخلي عن القوة القضيبية.

ومرة أخرى تعرض العلاقة المتداخلة لهذه القصائد الأربع الأخيرة الدور المعقد للتفكير الجدلي سواء داخل القصائد أو فيما بينها. فهذا الفكر موجود على المستوى البلاغي في شكل طباق داخل البيت المفرد، على سبيل المثال في الحماسية ٦٠٤ البيت ٣، في المفارقة المريرة للطباق بين القرب النسلي والبعد النفسي؛ وفي البيت ١، في العلاقة بين الدائن والمدين؛ وفي البيت ٤، في الطباق بين الصواب والخطأ. وهذه الأمثلة تمتد من ثم إلى المفهوم الكامن تحت القصيدة كلها: الأب في مقابل الابن، العقم في مقابل الخصب، الصراع النمطي بين الأجيال. وفيما وراء ذلك تكمن العلاقات الطباقية التي تتجاوز القصيدة نفسها: فتمرد الابن يقف في مقابل المعيار الاجتماعي الخارجي لولاء الابن لأبيه. وهكذا فإن القصيدة بمعنى من المعاني تعد أحد طرفي طباق لقصائد أخرى مثل قصيدة عمرو بن شأس التي يدافع فيها عن ابنه عرار، وهذه القصيدة بالتالي تحمل علاقة طباقية مع قصيدة إسحاق التي يعبر فيها عن خوفه على شرف ابنته «أمامة» التي أحسن تربيتها في حالة فشله بالموت أو الفقر في القيام برعايتها. ومع ذلك فإن هاتين القصيدتين الأخيرتين من باب الحماسة (رقمي ٨٤ و٨٥) وكذلك القصيدتين اللتين تقفان في طباق معهما في باب الهجاء (رقمي ٦٠٤ و٦٠٩ على التوالي) كلها تثبت نظام القيم التراتبي كما تؤكد مفاهيم القرابة والشرف والواجب التي يقوم عليها هذا النظام. P. 350

[27] ماري دلكور، أوديب، أو أسطورة الغازي،

Marie Delcourt, *(Œdipe, ou, La légende du conquérant* (Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres," 1981), 102.

خاتمة الجزء الثالث

[حماسة أبي تمام وحماسة البحتري]

تَكْشِفُ دراستنا لحماسة أبي تمام في الجزء الثالث من هذا الكتاب، كما كشف تحليلنا لبعض قصائد ديوانه في الجزء الثاني، عن أن الاستعارة والطباق لديه ليسا مجرَّدَ وسائلَ بلاغيةٍ، بل هما جزآن لا ينفصلان من العمليات الذهنية الفعَّالة التي استخدمها أبو تمام في خلق عمل أدبي قائم بذاته سواء في بناءِ شعره أو في بناءِ الحماسة وترتيب أبوابها. فالاستعارة والطباق ليسا خصيصتين شُغِفَ بهما أبو تمام حتى اختار على أساسهما نماذج شعرية بعينها، وإنما لأن الامتداد بالاستعارة ونقلها إلى مواضع مختلفة من جهة والتفاعل الجدلي للثنائيات الضدية من جهة أخرى، في الحماسة والديوان، ليسا مجرَّدَ وسائل تحايُل مخترعة لإضفاء الحيوية على أبيات شعرية مفردة؛ بل هما يقومان بوظيفتهما بوصفهما سبلاً للإدراك وطرقاً للتعبير وأخيراً مجالاً للتأويل. P. 351

إن التمازجَ والتناسقَ وتداخلَ الأصداء في الأصوات الشعرية وفي الاستعارات، وفي طرح قيمةٍ ما وطرح مقابلها، وفي الصور الشعرية بأوجهها المتعارضة هي جميعاً التي تحكم العلاقة بين أجزاء الحماسة في النهاية حتى لتصبح بياناً أدبيًّا مسبوكاً، مثلما يؤدي تناول الاستعارة والصورة والفكرة ونقيضها ضمن الإطار الثلاثي لبنية القصيدة الكلاسيكية إلى تشكيل الأبيات المفردة في صورة قصيدة قائمة بذاتها. ولهذا، فمن جهة ما يعكس التناصُ في الحماسة التناصَ في القصيدة الذي يُعَدُّ، على حد تعبير لايونز Lyons، عالَمَ القصيدة الأكبر macrocosm. وفي الوقت نفسه، من جهة أخرى، يصبح التناصُ في التقليد الشعري العربي الكلاسيكي في كليته العالَمَ الأصغر microcosm لهذا التقليد من منظور أبي تمام.

هكذا فإن أبواب حماسة أبي تمام ليست أقساماً محدودة تشتمل على قطع شعرية غير مترابطة كما أنها ليست موضوعات مختصرة مستقلة. بل هي، على العكس، تُؤَشِّرُ إلى مواقف وعلاقات واختلافات في النغمة والموضوع، وتصنيفات فرعية

للتقليد الأدبي الشامل. إن التزام أفراد العشيرة بنصرة بعضهم بعضاً أو التزامهم بِقِرَى الضيف، على سبيل المثال، مُعَبَّرٌ عنهما من خلال مفاهيم مثل الشرف والكرم ويمارسان من خلال عادات مثل الأخذ بالثأر أو إشعال النار ليلاً أمام الطارقين حتى يهتدوا إلى مَنْ يُضَيِّفهم. وكما وجدنا في الأفكار والصور الأدبية، فإن العادات القبلية للثأر والضيافة تجري في تيارات مفردة وتيارات متداخلة خلال أبواب الحماسة المختلفة. فقِرَى الضيف يرد في باب الحماسة بوصفه أحدَ أُسُس السلوك النبيل، ويرد في باب المراثي مدحاً للمتوفَّى لتبنّيه هذا السلوك في حياته، وعلاوة على هذا، خَصَّصَ له أبو تمام باباً مستقلاً، باب الأضياف، وفيه يسلط الضوء على الصورة التقليدية لإشعال النار ليلاً لهداية الطارقين كما في الحماسية ٦٧٥ على سبيل المثال. كما يقدِّم امتداداً استعاريًّا لهذه الصورة، في الحماسيتين ٦٩٢ و٦٩٥.[1] وأخيراً، في باب الهجاء، يطفو إلى السطح مرة أخرى الجدول نفسه من خلال ذَمِّ الْمَهْجُوِّ لِشُحِّه: إخماد نيرانه وإسكات كلابه إذا طَرَقَ سَمْعَهُ صَوْتٌ غريب يقترب من خيمته ليلاً، أو كما يفعل الْمَهْجُوُّ من خلال ما سميناه التبادل الشعري في الحماسيات ٦٣٧، ٦٣٨ و٦٣٩، مدَّعياً الفقر وناحراً ناقة ضيفه بدلاً من ناقته! P. 352

وكما عرضنا بإسهاب في هذا الجزء، فإن دم الثأر يتدفق بالمثل في جدول ثابت عبر أبواب مختلفة من الحماسة: باب الحماسة، باب المراثي، وباب الهجاء. وبطريقة مشابهة فإن التبادل المجازي الداخلي للصور الشعرية بين باب المراثي وباب النسيب يُبيِّن أن وجود صورة منها لا ينفي وجود الأخرى، بل إنها تتشارك في التيمات والصور الشعرية للرحيل عن الأحبة والشعور بفقدهم على السواء. أما التراتبية الاجتماعية التي قام عليها المجتمع القبلي العربي، فإن المكانة المهيمنة للرجال في القبيلة وارتباط مكانة المرأة بالضعة والمهانة مُسَلَّطٌ الضوء عليهما في باب الحماسة في قصائد مثل قصيدة كبشة (الحماسية ٥٢) وقصيدة إسحاق (الحماسية ٨٥) وفي باب الهجاء كذلك، مثلما في الحماسية ٦٧١ لأم كبشة، أم عمرو بنت وقدان. إن التراتبية في المكانة المعبَّر عنها في

[1] انظر مناقشة الموضوع في جمال، ''أساس اختيار،'' ٣٥.

هذه القصائد تنعكس انعكاساً واضحاً كذلك على المستوى البنيوي لديوان الحماسة، كونه مبتدئاً بقيم الذكورة أو المروءة التي يُعْلَى من شأنها في باب الحماسة ومنتهياً إلى ذَمِّ الأنوثة في باب مَذَمَّةِ النساء.

وإذا كان من الصعوبة بمكان أن نناقش هنا كلَّ وَفْرَة خيوط المعاني والصور الشعرية المنسوجة في بنية حماسة أبي تمام، إلاَّ أنني أعتقد، مع ذلك، أننا قد أَسَّسْنا مبدأ التداخل المجازي والجدلي ووصفناه، وعلاوة على هذا فإننا أوضحنا أن بناء ديوان الحماسة طبقاً لهذه المبادئ الشعرية هو الذي يجعل من هذا الكتاب عملاً شعريًّا وعملاً ما وراء الشعري. وليس مجرد اختيار لنماذج شعرية مختلفة.

تتضح هذه النقطة الأخيرة وضوحاً أكثر إذا قارَنَّا حماسةَ أبي تمام بحماسة البحتري، التي ألفها لاحقاً وحاول أن يحاكي بها عمل أستاذه.[٢] لقد كوَّن أبو تمام، كما أوضحنا، الحماسةَ على أساس عدد محدود (أحد عشر) باباً شاملاً تجمع بينها شبكة واسعة ومعقدة من العلاقات المجازية والجدلية ومن ثم أخرج لنا بياناً شعريًّا وأدبيًّا أعطاه بنيةَ وحبكةً من خلال وسائل أدبية وشعرية صرف. أما حماسة البحتري فهي مُؤَلَّفَة، في المقابل، تأليفاً صارماً على نمط المصنَّف في كتب الحديث النبوي. فهذه الكتب مُرَتَّبة من خلال قوائم دقيقة ومعيَّنة لموضوعات الفقه، ومن ثم ترد الأحاديث المتعلقة بكل موضوع. وبالطريقة نفسها وصل تبويب البحتري لموضوعات الشعر العربي إلى ١٧٤ عنواناً وأورد مقطعات أو مختارات من الشعر تمثيلاً لكل موضوع. وتتراوح المختارات المفردة، مثلها مثل اختيارات أبي تمام، بين بيت واحد وأربعة وعشرين بيتاً. وتختلف الأبواب العديدة طولاً بدءاً من الباب ٣٩: ‘‘فيما قيل في ترك قطع الأخ القديم للمستطرف’’ والذي يتكوَّن من ثلاثة أمثلة مجموعها أربعة أبيات، إلى الباب ١١٦: ‘‘فيما قيل في الشباب والشيب’’ والذي يتكوَّن من واحد وأربعين مثالاً يصل مجموع أبياتها إلى ٢٢٤ بيتاً. وقد قارَنَ عادل سليمان جمال حماسةَ البحتري بحماسة أبي تمام وخرج بما يلي من الملاحظات: P. 353

[٢] أبو عبيدة البحتري، **الحماسة**، تحقيق كمال مصطفى. (القاهرة: مطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٢٩)، ٩.

ثمة فرق له مغزاه بين حماسة البحتري وحماسة أستاذه أبي تمام، تماماً كما هو الأمر بين شعر كُلٍّ منهما. فقد قَسَّمَ البحتري حماسته إلى ١٧٤ باباً. وهو يقصد بـ''الباب'' ''مجموعة من القصائد المكرَّسة لفكرة واحدة'' لكن مُعَبَّرٌ عنها، بالطبع، من قبل شعراء مختلفين. وهذا في الحقيقة هو أساس اختياره في حماسته. لكننا نجد أن البحتري من خلال إخضاع مادته إلى خطة مقرَّرة سلفاً وشديدة الوضوح، قد أسهم في تطوُّر هذا النوع الأدبي [من المختارات الشعرية]. ومن المناهج التي استخدمها البحتري لتوسيع مخطط الحماسة أنه كرَّس أبواباً منفصلة ولاحقة لقصائد تتناول الموضوعة المقابلة تماماً لتلك التي في الأبواب السابقة. وعلى سبيل المثال، فالباب ٨٢ يشتمل على قصائد موضوعتها المركزية ''الغدر والخيانة وذمهما''، ويتبعه بالباب ٨٣ وفيه قصائد تتناول موضوعة ''الوفاء وحمده.''[٣]

إننا نفضِّل أن نَصِفَ ترتيبَ البحتري للحماسة بأنه ترتيب آلِيٌّ ونرى أنه أسهم في تدهور الحماسة أكثر مما أسهم في تطورها بوصفها نوعاً أدبيًّا. وعلى العكس من طريقة أبي تمام في اتساع أبوابه التي تمتد مفهوميًّا ومجازيًّا، وكذلك جدليًّا، كي يحيط بنظام كُلِّي من القيم والتقليد الأدبي، فإن تصنيفات البحتري لمادة اختياره هي موضوعات P. 354 محدودة تحديداً دقيقاً وغير مترابطة، ومُسْتَشْهَدٌ عليها بأمثلة مباشرة وحرفية. ولذلك لا نجد تطوراً أو توسُّعاً في البعد الاستعاري أو المجازي، بل ركوداً منظَّماً وزخماً شعريًّا قليلاً، ونفتقد أي دوائر للدلالة أكثر انديا حاً فلا نجدها، كما أننا لا نجد صلات نمطية نموذجية رمزية أو طقوسية يمكن أن تُشَكِّلَ من الأمثلة والأبواب العديدة بياناً أدبيًّا موحَّداً عن التقليد الشعري ونظام القيم الذي قام عليه هذا التقليد. أما الترتيب الجدلي العَرَضي للأبواب—يذكر جمال الباب ٨٢ ''فيما قيل الغدر والخيانة وذمهما'' في مقابل الباب ٨٣ ''فيما قيل في الوفاء وحمده''، وبالمثل الباب ١٤٠ ''فيما قيل في الصمت والإقلال من الكلام'' في مقابل الباب ١٤١ ''فيما قيل في التكلم بالحق والصواب وترك الصمت''—فهو عبارة عن متقابلات معزولة وآلية لا تعكس أي تقدُّم جدلي شامل في العمل بكلِّيته كما لا تسهم في هذا التقدُّم. إن ما نشهده في حماسة

---

[٣] جمال. ''أساس الاختيار،'' ٣٦.

البحتري ليس تطوراً في النوع الأدبي للحماسة كما يحب جمال أن يراه، بل على النقيض من ذلك نرى فيها انحرافاً عن الاختيار الأدبي التأويلي كما هو لدى أبي تمام في اتجاه ديوان المعاني—أي مجرد كتاب تعليمي في الموضوعات الشعرية.

تتضح عقليةُ البحتري الحرفية والذهنية المولَعَةُ بالتقسيمات مقارنةً بنزوع أبي تمام إلى المفاهيم بعيدة المدى مجازيًا وجدليًّا من خلال الباب الافتتاحي في حماسة البحتري: فبدلاً من أن يقدِّمَ لنا مفهوماً شاملاً للحماسة،—مثل مفهوم التبريزي عنها ''التشدُّد في أحوالهم ديناً ودُنيا''—والذي يسلِّط أبو تمام الضوءَ عليه في باب حماسته الأول، فإن باب الحماسة الأول لدى البحتري يستعير هذا المصطلح في أكثر معانيه حرفيَّةً ومحدودية: ''فيما قيل في حمل النفس على المكروه'' ويتبع هذا بباب ٢ ''فيما قيل في الفتك'' أي عن الاندفاع بجسارة إلى المعركة.

كذلك، تكشفُ مقارنةُ موضوعة الأخذ بالثأر في الحماسَتَيْن عن أنه بينما كان أبو تمام ينظر إلى المسألة من خلال مفاهيم وأفكار متداخلة الصلة، فإن البحتري كان يَنْظُرُ إليها من خلال معاني وصور شعرية منفصلة وحرفية. فموضوعة الثأر في حماسة البحتري يُنْظَرُ إليها من خلال بابَيْن مُحَدَّدَيْن بشكل واضح، الباب ١٠ ''فيما قيل في التحريض على القتل بالثار وترك قبول الدية''، والباب ١٣ ''فيما قيل في إدراك الثار والاشتفاء من العدو''. وفي المقابل، نجد في حماسة أبي تمام أن موضوعة الثأر تسري في أثناء العمل كله. فهي ليست موتيفاً أدبيًّا معزولاً، بل هي عادة من العادات القبلية الأساسية التي عن طريقها تؤسِّس وتؤكِّدُ هوية المرء وصلة أرحامه، حيث يُصانُ شرفُه ويُبرَهنُ عليه، ويحدِّدُ مَنْ هم عشيرته ومَنْ هم أعداؤه. وعلى المستوى الطقوسي والمفهومي تمثل هذه الموضوعةُ المنطق الجدلي الذي يكوِّن أساسَ النظام الاجتماعي القبلي. إن كلَّ هذه الجوانب تتجلَّى في حماسة أبي تمام، حيث، على سبيل المثال، توضع قصيدة كبشة التي تدعو فيها إلى الأخذ بثأر أخيها في باب الحماسة بوصفها إعلاناً عن بنية اجتماعية تراتبية كلية وعن المعايير الاجتماعية التي تقوم عليها هذه البنية. كما تكوِّن عادة الأخذ بالثأر جزءاً لا يتجزأ من البنية الاجتماعية القبلية حيث تقوم بوظيفة التعبير والتعزيز لمفاهيم مهيمنة من قبيل الشرف/العار القريب/العدو، فإن P. 355

موتيف الأخذ بالثأر أيضاً، سارياً في باب الحماسة وباب المراثي وباب الهجاء، يكوّن خيطاً رئيساً في النسيج الشعري لحماسة أبي تمام.

إن أجزاءً من قصيدة كبشة تعلن عن وجودها في حماسة البحتري أيضاً لكن في صورة معاني أدبية معزولة، وقد فقدت دلالاتها في إطار التقليد الأدبي الأوسع أو فهمت فهماً خاطئاً ضمن نظام القيم الذي تنتمي إليه. وكما أوضح جمال، فإن بيتين من هذه القصيدة (البيتان ٤ و٥ من الحماسية ٥٢ في رواية أبي تمام) منسوبان خطأً إلى القتّال الكلابي وقد أسيء فهمهُما تماماً، وذلك لأن البحتري وضعهما في الباب ٤ ''فيما قيل في مجاملة الأعداء وترك كشفهم عما في قلوبهم''. أما البيتان الأولان من رواية أبي تمام فموجودان في الباب ١٠، وهما يظهران هنا بصورة معزولة، في صورة رجاء هين، ومُنْبَتَّين انبتاتاً كاملاً عن الصورة الأدبية المصقولة التي تعكس التشعبات والتضمينات الأخلاقية الممتدة والخاصة بالتراتبية الاجتماعية والتي تكتسبها القصيدة نفسها في حماسة أبي تمام.

إن حماسة البحتري لا يَسْنِدُها أيُّ مفهوم مُوَحَّدٍ لتقليد أدبي يعبِّرُ عن نظام متماسك من القيم. إنها بدلاً من ذلك مجرَّد قائمةٍ من المعاني الأدبية وسلسلة من التصنيفات الجزافية. والموضوعات مُقَدَّمَة إلينا، لكن ليس هناك نظام أخلاقي يَتِمُّ الإعلان عنه، وليس ثمة أحكام قيمة يَتِمُّ إصدارها. وهذا واضح من مجرَّد النظر في عناوين باب الحماسة. على سبيل المثال، فإن موضوع الهروب من ميدان الحرب يَتِمُّ تناوله تحت العناوين التالية: الباب ١٤ ''فيما قيل في ذم الفرار والتعيير به''، وما يقابله، الباب ١٥ ''في قيل في استطابة الموت عند الحرب''، الباب ١٧ ''فيما قيل في الاعتذار من الفرار''، الباب ١٨ ''فيما قيل في الإقرار بالفرار''، والباب ٢٦ ''فيما قيل في الفرار على الخيل''. P. 356

كذلك يفرِّع البختري موضوعَ الشيب والشباب إلى المعاني الشعرية الجزئية المكوِّنة له في سلسلة من الأبواب التي تؤدي في النهاية إلى مفاهيم مرتبطة معاً عن تغير الدهر وحتمية الموت: الباب ١١٦، ''فيما قيل في الشباب والشيب''، الباب ١١٧ ''فيما قيل في الاعتذار من الشيب''، الباب ١١٨ ''فيما قيل في مدح الشيب''،

الباب ١١٩ ‘‘فيما قيل في قبح الصبابة بذي الشيب’’، الباب ١٢٠ ‘‘فيما قيل في مدح الشباب وذم الشيب’’، الباب ١٢١ ‘‘فيما قيل في مدح الشيب وذم الشباب’’، الباب ١٢٣ ‘‘فيما قيل في إخلاق كل جديد ومصير كل بني أمٍّ إلى الموت’’، والباب ١٢٤ ‘‘فيما قيل في انتكاس الأمور والأزمنة وارتفاع اللئام واتضاع الكرام’’. إلا أن هذا التشريح للمعاني الأدبية إلى أجزاء مُفَصَّلة لا يقوم في النهاية بالمهمة المرغوب في إنجازها وهي الكشف عن الشكل الشعري والوظيفة الشعرية. إن ما هو أكثر إثارةً وَضْعَ أبي تمام في باب الحماسة مرثية مساور بن هند لشبابه (الحماسية ١٥٥)، الذي يمتد فيها العجز الشخصي إلى الحلبة التاريخية أو يتم إسقاطه عليها بوصفه تمثيلاً للتدهور السياسي، والذي ينتهي بإعادة الدخول في الجوِّ الأساسي لباب الحماسة من خلال اتباعها لمبدأ التشدد.

إن مفهوم التقليد الأدبي من منظور أبي تمام مفهوم حيوي صرف. فأبو تمام، كما يتضح من العلاقات بين القصائد وترتيبها في الحماسة، لا يفهم الشعر من حيث هو صور ومعاني شعرية محدَّدة ومتمايزة، وإنما يفهمه من حيث هو نظام مولِّد للقيم والأفكار يؤدي فيه مفهومٌ واحدٌ أو صورةٌ واحدةٌ إلى أخرى على نحو مجازيٍّ وجدليٍّ. إن عمليات التفكير القياسية والجدلية التي مكَّنَتْ أبا تمام من أن يتلاعب بالصورة التقليدية والعناصر المعنوية وحتى البنيوية للقصيدة الكلاسيكية في إنتاج شعره نفسه قد مَكَّنَتْهُ أيضاً من أن يدرك ويعبِّرَ في الحماسة عن شبكة غنية ورهيفة تجمع بين أكثر الصور الشعرية تَبايُناً وأكثر أصوات الماضي العربي تَنافُراً في بيانٍ شعريٍّ وما وراء الشعري مُتكامِلٍ ومُمْتِعٍ لِلعُقول المُدْرِكَة.

ببليوجرافيا[1]

آبل. "الديصانية." انظر المراجع الأجنبية Abel

ابن الأثير، ضياء الدين. **كتاب الوشي المرقوم في حل المنظوم**. القاهرة: مطبعة ثمرات الفنون، ١٢٩٨/١٨٨١.

ابن المعتز. **كتاب البديع**. انظر المراجع الأجنبية Ibn al-Muʿtazz

[ابن المعتز، عبد الله. **كتاب البديع**، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيُوس كراتشقوفسكي، ط٢ (بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٧٩)].

ابن النديم. **الفهرست**. انظر المراجع الأجنبية Ibn al-Nadīm

______. **فهرست ابن النديم: تأريخ للثقافة العربية**. انظر المراجع الأجنبية Ibn al-Nadīm

[______. **الفهرست**، تحقيق الطبعة الأولى لجوستاف فليجل (ليبزيج، ١٨٧١) وتحقيق جديد لمحمد عوني عبد الرءوف وإيمان السعيد جلال، ٢مج. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦].

ابن حنبل، أحمد. **المسند**. تحقيق أحمد محمد شاكر، ١٥ مج. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٦–١٩٥٦.

ابن رشيق القيرواني. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ٢ مج. بيروت: دار الجيل، ط٤، ١٩٧٢. وتحقيق دي خويه de Goeje. ليدن: بريل، ١٩٠٢.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. **الشعر والشعراء**. تحقيق أحمد محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦.

ابن ماجة، محمد بن يزيد. **سنن ابن ماجة**. تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي. ٢ مج. القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢.

ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**. ١٥ مج. بيروت: دار صادر، ١٩٥٥–١٩٥٦.

أبو تمام، حبيب بن أوس. **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي**. تحقيق محمد عبده عزام، ط٤، ٤مج. القاهرة: دار المعارف، د. ت، والمقدمة ١٩٥١.

______. **ديوان أبي تمام الطائي**. تحقيق شاهين عطية. بيروت: المطبعة الأدبية، ١٨٨٩.

[______. **شرح الصولي لديوان أبي تمام**. دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، ٢ مج. بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٧].

______. **كتاب الوحشيات وهو الحماسة الصغرى**. تحقيق عبد العزيز الميمني الرجكوتي ومحمود محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، د. ت.

---

[1] [أدخلنا في هذه الببليوجرافيا الكتب والمقالات التي رجع إليها المترجم ولم تكن مذكورة في ببليوجرافيا الكتاب الأصلي، وقد ميزناها بوضعها بين قوسين مربعين على نحو ما فعلنا في إضافاتنا الأخرى–المترجم].

[ــــــــ. **شرح ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم الشنتمري**. دراسة وتحقيق إبراهيم نادن. قدم له وراجعه محمد بنشريفة. ٢مج [الرباط]: منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ٢٠٠٤].

[أبو حمده، محمد علي. **في التذوق الجمالي لقصيدة أبي تمام الطائي في فتح عمورية: دراسة نقدية إبداعية**. بيروت وعمان: دار الجيل ومكتبة المحتسب، ١٩٨٤].

أبو ديب. "نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي." انظر المراجع الأجنبية Abu Deeb

أبو نواس. الحسن بن هانئ. **ديوانه**. بيروت: دار صادر، ١٩٦٣.

أحمد، شوقي رياض. **حماسيات أبي تمام في حروب البابكية**. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

آربري. **ترجمة معاني القرآن**. انظر المراجع الأجنبية Arberry

ــــــــ. **الشعر العربي**. انظر المراجع الأجنبية Arberry

[أدونيس (على أحمد سعيد). **الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ٢- تأصيل الأصول**. ط٤، بيروت: دار العودة، ١٩٨٦].

الأسد، ناصر الدين. **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢.

[إسماعيل، عز الدين. **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**. القاهرة: دار الفكر العربي (١٩٥٥)، ٢٠٠٦].

[ــــــــ. **في الشعر العباسي: الرؤية والفن**، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤].

[ــــــــ. **آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر**. جدة، النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٣].

الأشعري. **مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين**. انظر المراجع الأجنبية al-Ashʿarī

[الأشعري، أبو الحسن علي بن إسماعيل، **مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين**. ط٤. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠، وهي نسخة مصورة من الطبعة الثالثة، فيسبادن: دار فرانز شتاينر، ١٩٨٣].

الإصبهاني، أبو الفرج. **كتاب الأغاني**. تحقيق إبراهيم الإبياري، ٣١ مج. القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩-١٩٧٩.

الأصمعي، أبو سعيد. **الأصمعيات**. تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون. ط٣. القاهرة: دار المعارف، د. ت.

الآمدي، أبو القاسم. **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**. تحقيق أحمد صقر، ٢ مج. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢.

امرؤ القيس. ديوانه. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٢. القاهرة: دار المعارف، د. ت. [المقدمة بتاريخ ١٩٦٩]

أونج، والتر. الشفوية والكتابية. انظر المراجع الأجنبية Ong

[_____. الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عز الدين. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٤].

باتون. أحمد بن حنبل والمحنة. انظر المراجع الأجنبية Patton .

بارت. "وقوف." انظر المراجع الأجنبية Paret

بارتهولد وجب. "الأفشين." انظر المراجع الأجنبية Barthold and Gibb

البحتري، أبو عبيدة. الحماسة، تحقيق كمال مصطفى. القاهرة: مطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٢٩.

[بدوي، عبده. أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥. والمقدمة ١٩٨٣].

[_____. دراسات في النص الشعري: العصر العباسي، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠].

بدوي، مصطفى. "من القصيدة الأولية إلى القصيدة الثانوية." انظر المراجع الأجنبية Badawi

____. " وظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط." انظر المراجع الأجنبية Badawi

____. "وظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط (قصيدة أبي تمام عن عمورية)." ترجمة محمد يحيى. فصول، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص٢١٤-٢٢٢].

براون. التاريخ الأدبي لفارس. انظر المراجع الأجنبية Browne

بشار بن برد، ديوانه. ٤مج. تحقيق محمد شوقي أمين. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦.

بلاشير. تاريخ الأدب العربي. انظر المراجع الأجنبية Blachère

بللا. بيئة البصرة وتكوين الجاحظ. انظر المراجع الأجنبية Pellat

[بللا، تشارل. الجاحظ [في البصرة وبغداد وسامراء]. ترجمة إبراهيم الكيلاني. دمشق: دار الفكر، [١٩٦١] ١٩٨٥].

بلوخ. "القصيدة." انظر المراجع الأجنبية Bloch

[البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمام الطائي: حياته وحياة شعره. الدار البيضاء: دار الثقافة ومطبعة النجاح الجديدة، ١٩٨٢ (الطبعة الأولى ١٩٤٥)].

بونيبيكر. "تأملات في كتاب البديع لابن المعتز." انظر المراجع الأجنبية Bonebakker

بيستون. "قلب الشنفري." انظر المراجع الأجنبية Beeston

التبريزي، يحيى بن علي. **شرح ديوان أشعار الحماسة**. ٢ مج. القاهرة: بولاق ١٢٩٦/١٨٧٩.

الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر. **البيان والتبيين**. تحقيق عبد السلام محمد هارون، ٤ مج. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٨.

جب. ''الشاعر وعالم اللغة لدى العرب.'' انظر المراجع الأجنبية Gibb

________. **مقدمة إلى الأدب العربي**. انظر المراجع الأجنبية Gibb

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق عارف الزين (صيدا، لبنان: مطبعة العرفان، ١٣٣١/١٩١٣).

[الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. القاهرة: مطبعة دار إحياء الكتب العربية، عيسى الحلبي وشركاه، ١٩٦٦].

الجرجاني، عبد القاهر. **أسرار البلاغة**. تحقيق هلموت ريتر. استنبول: مطبعة الحكومة، ١٩٥٤.

جرونيباوم. ''مفهوم السرقة في النظرية العربية.'' انظر المراجع الأجنبية Grunebaum

________. **وثيقة من القرن العاشر**. انظر المراجع الأجنبية Grunebaum

جريجوار. ''منويل وثيوفوب.'' انظر المراجع الأجنبية Grégoire

جمال. ''أساس الاختيار في مجموعات الحماسة.'' انظر المراجع الأجنبية Gamal

الجمحي، محمد بن سلام. **طبقات فحول الشعراء**. السفر الأول. تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤.

جنب. **طقوس العبور**. انظر المراجع الأجنبية Gennep

[الجوزو، مصطفى. **نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) ٢ نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات**، بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٢].

جولدتسيهر. **اتجاهات التفسير**. انظر المراجع الأجنبية Goldziher

________. **تاريخ موجز للأدب العربي الكلاسيكي**. انظر المراجع الأجنبية Goldziher

________. **دراسات إسلامية**. انظر المراجع الأجنبية Goldziher

جيرار. **العنف والمقدس**. انظر المراجع الأجنبية Girard

جيونبول. ''الحديث.'' انظر المراجع الأجنبية Juynboll

[حسين، طه. **من حديث الشعر والنثر**. ط١٢، القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٤].

[حمدي، محمد بركات. **أبو تمام بين أشعاره وحماسته**، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر (القاهرة)، كلية اللغة العربية، ١٩٧٣].

حموري. **عن فن الأدب العربي في العصور الوسطى**. انظر المراجع الأجنبية Hamori

______. "ملاحظات حول الجناس في أسلوب أبي تمام." انظر المراجع الأجنبية Hamori

حيدر. "معلقة امرئ القيس: بنيتها ومعناها." انظر المراجع الأجنبية Haydar

خليف، يوسف. **الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦.

خيلدر. "ضد النساء ومزح أخرى." انظر المراجع الأجنبية Gelder

دائرة المعارف الإسلامية. انظر المراجع الأجنبية *The Encyclopaedia of Islam*

دلكور. **أوديب، أو أسطورة الغازي**. انظر المراجع الأجنبية Delcourt

دوجلاس. **النقاء والخطر**. انظر المراجع الأجنبية Douglas

دوزي. **ملحق للمعاجم العربية**. انظر المراجع الأجنبية Dozy

الراعي النميري، **شعر الراعي والنميري وأخباره**. تحقيق ناصر الحاني وعز الدين التنوخي. دمشق: مطبوعات المجمع العلمي العربي، ١٩٦٤.

الرباعي، عبد القادر. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**. إربد، الأردن: جامعة اليرموك، ١٩٨٠.

الربداوي، محمود. **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام**. دمشق: دار الفكر، د. ت..

[الرحيلي. سعود بن دخيل. "رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع ولتحديد بداياته." **الدارة**، العدد ٤، السنة ٢١، رجب–شعبان–رمضان، ١٤١٦، ص١٤٨–١٨٢].

روبسُن. "الحديث، الأساس الثاني للإسلام." انظر المراجع الأجنبية Robson

ريتر. **أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني**. انظر المراجع الأجنبية Ritter

زويتلر. **التقليد الشفوي للشعر العربي الكلاسيكي**. انظر المراجع الأجنبية Zwettler

[زيد، إبراهيم عبد العزيز إبراهيم. **السياق التناصي لبائية أبي تمام**. أطروحة ماجستير مخطوطة. كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٢].

[زيشي، فرانسيس. "اللذة/المتعة." انظر المراجع الأجنبية Zichy]

ستيتكيفيتش، سوزان. "أبو تمام في موازنة الآمدي: حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع." ترجمة أحمد عتمان، **فصول** ٦ رقم ٢ (١٩٨٦): ٤٢–٥٧.

______. "التفسيرات البنيوية للشعر الجاهلي." انظر المراجع الأجنبية Stetkevych, S.

______. "تكوين القصيدة في شعر أبي تمام: دراسة نقدية لقصيدته عن إحراق الأفشين" **آفاق عربية** (بغداد، سبتمبر ١٩٧٩): ٩٨–١٠٣.

______. "رثاء تأبط شرًا." انظر المراجع الأجنبية Stetkevych, S.

______. "الشاعر العباسي يفسر التاريخ." انظر المراجع الأجنبية.Stetkevych, S

[______. شعرية الشرعية الإسلامية. انظر المراجع الأجنبية .Stetkevych, S]

[______. الصم الخوالد تتكلم. انظر المراجع الأجنبية .Stetkevych, S]

______. "الطقوس وعناصر التضحية." انظر المراجع الأجنبية .Stetkevych, S

______. "القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية." مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ٦٠ رقم ١ (١٩٨٥): ٥٥–٨٥.

______. "نحو مفهوم جديد لشعر البديع." انظر المراجع الأجنبية .Stetkevych, S

______. "إعادة صياغة البديع،" ترجمة حسنة عبد السميع، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤، ص٢٦٨–٢٨٨.

ستيتكيفيتش، ياروسلاف. "ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة." فصول ٦ رقم ٢ (يناير–مارس ١٩٨٦): ٧١–٧٨.

[______. "الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم." ترجمة حسنة عبد السميع، فصول، مج١٤، ع٢ (١٩٩٥)، ص١٧٤–٢٠٣]. انظر كذلك المراجع الأجنبية .Stetkevych, J

[______.العرب والغصن الذهبي (إعادة بناء الأسطورة العربية). ترجمة وتقديم وتعليق سعيد الغانمي. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥]. انظرالمراجع الأجنبية .Stetkevych, J

[______. صبا نجد، شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، مع مقدمة خص بها المؤلف الطبعة العربية. ترجمة حسن البنا عز الدين مع مقدمة مطوّلة وتعليقات. الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤]. انظر المراجع الأجنبية .Stetkevych, J

[السريحي، سعيد. حركة اللغة الشعرية: مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٩، والمقدمة ١٩٨٨].

[السريحي، سعيد مصلح. شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٣].

سزكين. تاريخ التراث العربي. انظر المراجع الأجنبية Sezgin

[سزكين، فؤاد. تاريخ التراث العربي. المجلد الثاني (الشعر)، الجزء الرابع (العصر العباسي). نقله إلى العربية عرفة مصطفى، راجع الترجمة محمود فهمي حجازي وسعيد عبد الرحيم. الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود، إدارة الثقافة والنشر بالجامعة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م].

سلس. آثار الصحراء. انظر المراجع الأجنبية Sells

[سلطان، منير. بديع التراكيب في شعر أبي تمام. ط٣، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٩٧].

السنجلاوي. **رثاء المدن المفتوحة**. انظر المراجع الأجنبية al-Sinjilawi

شبيرل. "الملكية الإسلامية." انظر المراجع الأجنبية Sperl

الشهرستاني، محمد عبد الكريم. **الملل والنحل**. تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، ٢مج. القاهرة: مؤسسة الجلّي وشركاه، ١٩٦٨.

الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. **أخبار أبي تمام وبأوله: رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمام وشعره**. حققه وعلق عليه خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، وقدّم له أحمد أمين. بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، د. ت.

ضيف، شوقي. **العصر العباسي الأول**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦.

الطائي، خضر. **أبو تمام الطائي**. بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٦.

الطبري، أبو جعفر بن جرير. **تاريخ الرسل والملوك**. انظر المراجع الأجنبية at-Tabari

[______. **تاريخ الرسل والملوك**. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٦. القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب ٣٠، د. ت].

[الطرابلسي، أمجد. **نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة**. ترجمة إدريس بلمليح. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٣].

الطرابلسي. **نقد الشعر عند العرب**. انظر المراجع الأجنبية Trabulsi

[عبد الحافظ، محمد أمجد محمد. **دور التراكيب اللغوية في إقامة البنية المجازية في شعر أبي تمام**. رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٤].

[عبده، رشاد عبد النبي. **كتاب 'الحماسة' بين أبي تمام والبحتري: دراسة وتحليل وموازنة**. رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر (القاهرة)، كلية اللغة العربية، ١٩٨٤].

[عراق، عبد البديع محمد. **دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفنية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨].

عز الدين، حسن البنا. **الكلمات والأشياء: بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية**. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٨. وانظر الكتاب نفسه بعنوان: **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية**. بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩].

[______. **الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: ذو الرمة نموذجاً**. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١].

[______. **الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم**. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣].

[______. عرض نقدي لكتاب كمال أبو ديب **الرؤى المقنعة: نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي** (١٩٨٦). **فصول، مجلة النقد الأدبي** مج٧، ع١-٢ (١٩٨٦-١٩٨٧): ٢٧٤-٢٨٠].

العسكري، أبو هلال. **ديوان المعاني**. القاهرة: مطبعة القدسي، ١٣٥٢/١٩٣٣.

[علي، أحمد يوسف. **الاستعارة المرفوضة**، الزقازيق: ظافر للطباعة، ١٩٩٨].

[عمارة، محمد. **المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢].

[العمري، محمد. "البلاغة والاختيار الشعري (الحماسة نموذجاً)." ضمن محمد العمري. **البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها**. الدار البيضاء وبيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩، ص٦٤-٨٤].

[عنترة. **ديوانه**. تحقيق محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٧٠)].

فازيليف. **الروم والعرب**. انظر المراجع الأجنبية Vasiliev

[______. **العرب والروم**. ترجمة محمد عبد الهادي شعيره وفؤاد حسنين علي. القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت].

فروخ، عمر. **أبو تمام، شاعر الخليفة المعتصم بالله: دراسة تحليلية** بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٤.

فليش. **دراسة في علم اللغة العربية**. انظر المراجع الأجنبية Fleisch

فيدال-ناقاي. "الصياد الأسود." انظر المراجع الأجنبية Vidal-Naquet

كنار. " الإشارات إلى حرب الروم." انظر المراجع الأجنبية Canard

[الكندي. **رسائل الكندي الفلسفية**. تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة، ط٢. القاهرة: مطبعة حسان، د. ت].

كلاين-فرانك. "حماسة أبي تمام." انظر المراجع الأجنبية Klein-Franke

لايونز. "ملاحظات حول مفهوم أبي تمام للشعر." انظر المراجع الأجنبية Lyons .

ليال. **ترجمات الشعر العربي القديم**، انظر المراجع الأجنبية Lyall

ليتش. "ضد الأنواع." انظر المراجع الأجنبية Leach

لين. **معجم عربي-إنجليزي**، انظر المراجع الأجنبية Lane

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**. تحقيق نصيف اليازجي. ٢ مج. بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٩٦٤.

المرزباني، أبو عبيد الله. **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**. تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت. وانظر طبعة دار نهضة مصر، ١٩٦٥.

المرزوقي، أحمد بن محمد. **شرح ديوان الحماسة**. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط٢، ٤مج. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧-١٩٦٨.

المسعودي. **مروج الذهب**. انظر المراجع الأجنبية al-Mas'ūdī

مسلم بن الحجاج القرشي. **صحيح مسلم بشرح النووي**. القاهرة: المطبعة المصرية بالأزهر، ١٩٢٩-١٩٣٠.

[المصري، يسرية يحيى. **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧].

مطلوب، أحمد. **مصطلحات بلاغية**. بغداد: المجمع العلمي العراقي، ١٩٧٢.

المفضل الضبي. **المفضليات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤.

مندور، محمد. **النقد المنهجي عند العرب**. القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت.

[مومني، قاسم. **الموازنة بين أبي تمام والبحتري: تحليل ودراسة**. بغداد: دار الشئون الثقافية العامة (آفاق عربية)، والدار المغربية للنشر، ١٩٨٥].

مونرو. "الإنشاء الشفوي في الشعر الجاهلي." انظر المراجع الأجنبية Monroe

ميخائيل. **تأريخ ميخائيل السرياني**. انظر المراجع الأجنبية Michael I

[نقشة، حسين محمد. **حماسة أبي تمام وشروحها**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧].

نيبرج. "المعتزلة." انظر المراجع الأجنبية Nyberg

هافلوك. **الثورة الكتابية في اليونان ونتائجها الثقافية**. انظر المراجع الأجنبية Havelock

______. **عروس الشعر تتعلم الكتابة**. انظر المراجع الأجنبية Havelock

[______. "عروس الشعر تتعلم الكتابة، تأملات [في] الشفوية والكتابية منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر." [فصلان] ترجمة حسن البنا عز الدين. **مجلة الفنون الشعبية**. الهيئة المصرية العامة للكتاب ع٥٢ (١٩٩٦): ٣١-٤٢].

هافنر. "الأصمعي." انظر المراجع الأجنبية Haffner

هاينركس. "النظرية الأدبية: قضية كفاءتها." انظر المراجع الأجنبية Heinrichs

______. "يد الشمال: آراء حول الاستعارة." انظر المراجع الأجنبية Heinrichs

______. "يد الشمال: آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح 'استعارة' في الكتابات المبكرة في النقد العربي." ترجمة سعاد المانع. **فصول، مجلة النقد الأدبي** مج١٠، ع٣-٤ (١٩٩٢): ١٩٥-٢٢٨.

هرخرنجه. "الشريعة الإسلامية." انظر المراجع الأجنبية Hurgronje

هوارت. "القلم." دائرة المعارف الإسلامية. انظر المراجع الأجنبية Huart

هوبرت وماوس. **التضحية: طبيعتها ووظيفتها**. انظر المراجع الأجنبية Hubert and Mauss

[الواد، حسين. **اللغة الشعر في ديوان أبي تمام**. تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٩٧].

وانسبرو. "البلاغة العربية وتفسير القرآن." انظر المراجع الأجنبية Wansbrough

______. "ملاحظة عن البلاغة العربية." انظر المراجع الأجنبية Wansbrough

وينسنك. **عقيدة الإسلام: أصلها وتطورها التاريخي**. انظر المراجع الأجنبية Wensinck

______. اللوح"، **دائرة المعارف الإسلامية**. انظر المراجع الأجنبية Wensinck

______. "مولى"، **دائرة المعارف الإسلامية**. انظر المراجع الأجنبية Wensinck

[اليافي، عبد الكريم. "فن أبي تمام،" ضمن **مهرجان الشعر الثاني**. دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠].

[اليافي، عبد الكريم. **جدلية أبي تمام**، بغداد: دار الحافظ، ١٩٨٠].

ياقوت. **إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب؛ أو معجم الأدباء**. انظر المراجع الأجنبية Yāqūt

ياكوب. **دراسات عن الشنفرى**. انظر المراجع الأجنبية Jacob

ياكوبي. "الزمن والواقع في النسيب والغزل." انظر المراجع الأجنبية Jacobi

أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

المراجع الأجنبية

Abel, A. "Daysāniyya." *Encyclopaedia of Islam*. 2st ed.

Abu Deeb, Kemal. "Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry." *International Journal of Middle Eastern Studies* 6 (1975): 148-84.

_______. "Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (II): The Eros Vision." *Edebiyat I* (1976): 3-69.

Arberry, A. J. *Arabic Poetry: A Primer for Students*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

______. Trans. *The Koran Interpreted*. New York: Macmillan, 1955.

al-Ash'arī, Abū al-Ḥasan 'Alī ibn Ismā'īl. *Kitāb Maqālāt al-Islāmiyyīn wa Ikhtilāf al-Muṣallīn*. Ed. Hellmut Ritter. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1963.

Badawi, M. M. "From Primary to Secondary Qaṣīdahs." *Journal of Arabic Literature* 11 (1980): 23-24.

______. "The Function of Rhetoric in Medieval Arabic Poetry: Abū Tammām's Ode on Amorium." *Journal of Arabic Literature* 9 (1978): 43-56.

Barthold, W. and H.A.R. Gibb. "Al-Afshīn." *Encyclopaedia of Islam*. 2nd ed.

Beeston, A.F.L. "The Heart of Shanfarā." *Journal of Semitic Studies* 18 (1973): 257-58.

Blachère, Régis. *Histoire de la littérature arabe des origins à la fin du XVe siècle de J.-C.* 3 vols. Paris: Maisonneuve, 1952.

Bloch, Alfred. "Qaṣīda." *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde*. Bern: A. Franke A. G. Verlag, 2 (1948): 106-32.

Bonebakker, Seeger A. "Reflections on the *Kitāb al-Badī'* of Ibn al-Mu'tazz." *Atti del terzo Congresso di studi arabi e islamici, Ravello, 1966*. Naples: n. p., 1967: 191-209.

Browne, Edward G. *A Literary History of Persia*. 4 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1956.

Canard, Marius. "Notes Complémentaires I: Les allusions à la guerre Byzantine chez les poètes Abū Tammām et Buḥturī." In Vasiliev, *Byzance et les Arabes*: 397-408.

Delcourt, Marie. *Œdipe, ou, La légende du conquérant*. Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres," 1981.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge & K. Paul, 1966.

Dozy, Reinhart. *Supplément aux dictionnaires arabes*. 2 vols. Leiden: E. J. Brill, 1881.

The Encyclopaedia of Islam. 1st ed. Eds. M. Th. Houtsma *et al.* Leiden: E. J. Brill, 1913-1936. 2nd ed. Eds. H.A.R. Gibb *et al.* Leiden: E. J. Brill, 1960-1980.

Fleisch, Henri. *Traité de philologie arabe, I: Préliminaires, phonétique, morphologie nominale*. Recherches de l'Institut de Lettres Orientales de Beyrouth, 16. Beirut: Imprimerie Catholique, 1961.

Gamal, Adel Sulayman. "The Basis of Selection in the Ḥamāsa Collections." *Journal of Arabic Literature* 7 (1976): 28-44.

Gelder, Geert Jan van. "Against Women and Other Pleasantries: The Last Chapter of Abū Tammām's Ḥamāsa." *Journal of Arabic Literature 16* (1985): 61-72.
Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage.* Trans. Vizedom and Caffee. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
Gibb, H.A.R. "Arab Poet and Arab Philologist." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 12 (1948): 574-78.
______. *Arabic Literature: An Introduction.* 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1963.
Girard, René. *Violence and the Sacred.* Trans. Patrick Gregory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.
Goldziher, Ignaz. *Die Richtungen der islamischen Koranauslegung.* Leiden: E. J. Brill, 1920.
_______. *Muslim Studies (Mohammedanische Studien).* Trans. by C. R. Barber and S. M. Stern, 2 vols. London: George Allen & Unwin, Ltd., 1967.
_______ [Ignàc]. *A Short History of Classical Arabic Literature.* Trans. Joseph DeSomogyi. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1966.
Grégoire, Henri. "Notes Complémentaires IV: Manuel et Théophobe et l'ambassade de Jean le le Grammairien chez les Arabes." In Vasiliev, *Byzance et les Arabes*: 413-17.
Grunebaum, Gustav E. von. "The Concept of Plagiarism in Arabic Theory." *Journal of Near Eastern Studies* 3 (1945): 234-53.
______. *A Tenth-Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism: The Section on Poetry of al-Bāqillānī's I'jāz al-Qur'ān.* Chicago: University of Chicago Press, 1950.
Haffner, A. "Al-Aṣma'ī." *Encyclopaedia of Islam,* 1st ed.
Hamori, Andras. "Notes on Paranomasia in Abū Tammām's Style." *Journal of Semitic Studies* 12 (1967): 83-90.
______. *On the Art of Medieval Arabic Literature.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.
Havelock, Eric A. *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1982.
______. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present.* New Haven: Yale University Press, 1986.
Haydar, Adnan. "The Mu'allaqa of Imru' al-Qays: Its Structure and Meaning, I and II." *Edebiyat* 2 (1977): 227-61 and 3 (1978): 51-82.
Heinrichs, Wolfhart. "The Hand of the Northwind: Opinions on Metaphor and the Early Meaning of *isti'ārah* in Arabic Poetics" *Abhandlungen für die Kunde des Morganlandes.* Wiesbaden: Deutsche Morganländische Gesellschaft 44 no. 2 (1977).
_______. "*Isti'ārah* and *Badī'* and their Terminological Relationship in Early Arabic Literary Criticism." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 1 (1984): 180-211.
_______. "Literary Theory: The Problem of its Efficiency." In *Arabic Poetry: Theory and Development.* Ed. G. E. von Grunebaum. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973: 18-69.
______. "Paired Metaphors in *Muḥdath* Poetry." *Occasional Papers of the School of Abbasid Studies of the University of St. Andrews* 1 (1986): 1-22.
Huart, Cl. "Ḳalam." *Encyclopaedia of Islam,* 1st ed.

Hubert, Henri and Marcel Mauss. *Sacrifice: Its Nature and Function*. Trans. W. D. Halls. Chicago: University of Chicago Press, 1964.

Hurgronje, Snouck. "Le Droit Musulman." Trans. van Gennep. In *Selected Works of C. Snouck Hurgronje*. Ed. G. H. Bousquet and J. Schacht. Leiden: E. J. Brill, 1957.

Ibn al-Mu'tazz, 'Abd Allāh. *Kitāb al-Badī'*. Ed. Ignatius Kratchkovsky. E.J.W. Gibb Memorial Series No. X. London: Messrs. Luzac & Co., 1935.

Ibn al-Nadīm, Muhammed ibn Ishāq. *Al-Fihrist*. Ed. Gustav Fleugel. 2 vols. Leipzig: n. p., 1871-1872 (photo offset Beirut: n. p., 1966).

_______. *The Fihrist of Ibn al-Nadīm; A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*. Ed. and trans. Bayard Dodge. 2 vols. New York: Columbia University Press, 1970.

Jacob, Georg. *Schanfarà-Studien* I & II, *Abhandlungen der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse* 8 (1914) and 9 (1915).

Jacobi, Renata. "Time and Reality in *Nasīb* and *Ghazal*." *Journal of Arabic Literature* 16 (1985): 1-17.

Juynboll, Th. W. "Ḥadīth." *Encyclopaedia of Islam*. 1st ed.

Klein-Franke, Felix. "The Ḥamāsa of Abū Tammām: I and II." *Journal of Arabic Literature* 2 (1971): 13-36 and 3 (1972): 142-78.

Lane, Edward William. *An Arabic-English Lexicon*, 8 vols. Beirut: Librairie du Liban, 1968.

Leach, Edmund. "Against Genres: Are Parables Lights Set in Candlesticks or Put Under a Bushel?" In *idem* and Alan D. Aycock. *Structuralist Interpretations of Biblical Myth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 89-112.

Levi Della Vida, Giorgio. "Al-Mukhtār." *Encyclopaedia of Islam*. 1st ed.

Lyall, Charles James. *The Mufaḍḍalīyāt: An Anthology of Ancient Arabian Odes, II*. Translation and notes. Oxford: Clarendon Press, 1918.

______. *Translations of Ancient Arabian Poetry*. London: William & Norgate, 1930.

Lyons, M. C. "Notes on Abū Tammām's Concept of Poetry." *Journal of Arabic Literature* 9 (1978): 57-64.

al-Mas'ūdī, Abū 'Alī ibn Ḥusayn. *Murūj al-Dhahab* (*Les prairies d'or*.) Text and trans. de Menard. Paris: L'Imprimerie Nationale, 1961.

Michael I, Jacobite Patriarch of Antioch. *Chronique de Michel le Syrian, Patriarche Jacobite d'Antioche [1166-1199]*. Ed. and trans. Jean-Baptiste Chabot. 4 vols. Paris: Ernest Leroux, 1905.

Monroe, James. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry." *Journal of Arabic Literature* 3 (1972): 1-53.

Nyberg, H. S. "Mu'tazilah." *Encyclopaedia of Islam*. 1st ed.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982.

Paret, R. "Wuḳūf." *Encyclopaedia of Islam*. 1st ed.

Patton, Walter M. *Ahmed ibn Hanbal and the Mihna*. Leiden: E. J. Brill, 1897.

Pellat, Charles. *Le milieu baṣrien et la formation de Ǧāḥiẓ*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1953.

Ritter, Helmut. *Die Geheimnisse der Wortkunst (Asrār al-Balāġa) des 'Abdalqāhir al-Čurčānī*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1959.

______. "Abū Tammām." *Encyclopaedia of Islam*. 2st ed.

Robson, James. "Tradition, the Second Foundation of Islam." *Muslim World* 41 (1951): 22-33.

Sells, Michael A. *Desert Tracings: Six Classical Arabian Odes*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1989.

Sezgin, Fuat. *Geschichte des arabischen Schrifttums Band II: Poesie bis ca 430 H.; Band VIII: Lexikographie bis ca. 430 H.* Leiden, E. J. Brill, 1975, 1982.

al-Sinjilawi, Ibrahim. *The Lament for Fallen Cities: A Study in the Development of Elegiac Genre in Classical Arabic Poetry*. Unpublished Ph. D. dissertation, the University of Chicago, 1983.

Sperl, Stefan. "Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early 9th Century." *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 20-35.

Stetkevych, Jaroslav. "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry." *Journal of Near Eastern Studies* 45 no. 2 (April, 1986): 89-124.

[______. *The Zephyrs of Najd: the Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic* Nasīb. Chicago & London: University of Chicago Press, 1993.]

[______. *Muhammad and the Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.]

Stetkevych, Suzanne Pinckney. "The 'Abbasid Poet Interprets History: Three Qasīdahs by Abū Tammām." *Journal of Arabic Literature* 10 (1979): 49-65

_______. "Archetype and Attribution in Early Arabic Poetry: al-Shanfarā and the Lāmiyat al-ʿArab." *International Journal of Middle Eastern Studies* 18 (1986): 361-90.

_______. "Intoxication and Immortality: An Analysis of Wine and Wine-related Imagery in al-Maʿarrī's Garden." In *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition*. Ed. Fedwa Malti-Douglas. Special issue of *Literature East and West* (1989): 29-48.

[_______. *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.]

[_______. *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender and Ceremony in the Classical Arabic Ode*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002.]

[_______, ed. *Poetry and Poetics*. In The Formation of Classical Islamic World series, ed. Lawrence Conrad. UK: Ahsgate/Variorum Publishers. Forthcoming.]

_______. "The Rithāʾ of Taʾabbaṭa Sharran: A Study of Blood-Vengeance in Early Arabic Poetry." *Journal of Semitic Studies* 31 no. 1 (1986): 27-45.

_______. "Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood-Vengeance: Two Poems by Durayd ibn al-Ṣimmah and Muhalhil ibn Rabīʿah." *Journal of Near Eastern Studies* 45 no. 1 (1986): 31-43.

_______. "Structrualist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions." *Journal of Near Eastern Studies* 42 no. 2 (1983): 85-107.

_______. "The Ṣuʿlūk and his Poem: A Paradigm of Passage Manqué." *Journal of the American Oriental Society* 104 no. 4 (1984): 661-78.

_______. "Toward a Redefinition of *badīʿ* Poetry." *Journal of Arabic Literature* 12 (1981): 1-29.

at-Tabari, Abu Djafar Mohammed ibn Djarir. *Annales*. Ed. M. J. de Goeje. Leiden: E. J. Brill, 1964-1965, photo ed., Series 3, 2.

Trabulsi, Amjad. *La critique poétique des Arabes jusqu'au Ve siècle de l'Hégire*. Damascus: n. p., 1956.

Vasiliev, A. A. *Byzance et les Arabes: Tome 1: la dynastie d'Amorium*. Ed. H. Grégoire and M. Canard. Brussels: Editions de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, 1935.

Vidal-Naquet, Pierre. "The Black Hunter and the Origin of the Athenian Ephebeia." In *Myth, Religion, and Society: Structuralist Essays by M. Detienne, L. Gernet, J. -P. Vernant and P. Vidal-Naquet*. Ed. R. L. Gordon. Cambridge: Cambridge University Press, 1981: 147-72.

Wansbrough, John. "Arabic Rhetoric and Qur'ānic Exegesis." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies of the University of London* 31 no. 3 (1968): 469-85.

_______. "A Note on Arabic Rhetoric." In *Lebende Antike: Symposion für Rudolf Sühnel*. Ed. H. Meller and H. J. Zimmermann. Berlin: n.p., 1967: 55-63.

Wensinck, A. J. *The Muslim Creed: Its Genesis and Historical Development*. London: Frank Cass & Co., 1965.

________. "Lawḥ." *Encyclopaedia of Islam*. 1st ed.

________. "Mawlā." *Encyclopaedia of Islam*. 1st ed.

Yāqūt ibn 'Abd Allāh al-Ḥamawī, *Irshād al-Arīb ilā Ma'rifat al-Adīb; or, Dictionary of Learned Men of Yāqūt*. Ed. D. S. Margoliouth. E.J.W. Gibb Memorial Series No 6. 7 vols. Leiden: E.J. Brill, 1907-1927.

[Zichy, Francis. "Pleasure/bliss." In *Encyclopedia of Contemporary Literary theory: Approaches, Scholars. Terms*. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1995.]

Zwettler, Michael. *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1978.

فهرس تفصيلي

افتتاح (٩–١٠): تقديم المترجم للكتاب وتجربته في الترجمة.

أبو تمام والدرس الأدبي المعاصر (دراسة تمهيدية مطولة للمترجم) (١١–٦٧):

- أهمية الكتاب، موضوعه، مؤلفة الكتاب،
- فكرة عامة عن الكتاب، تلخيص الجزء الأول، تعليقات وملاحظات على الجزء الأول،
- تلخيص الجزء الثاني، تعليقات وملاحظات على الجزء الثاني،
- تلخيص الجزء الثالث، تعليقات وملاحظات على الجزء الثالث،
- تعليقات وملاحظات ختامية.

مقدمة المؤلفة للقارئ العربي (٧٧–٧٨)

الجزء الأول

أبو تمام والتقليد النقدي العربي

مقدمة (٨١–٨٢):

- مقدمة الكتاب للمؤلفة.

١. **إعادة تعريف البديع** (٨٣–١٢٠):

الجاحظ وأصل البديع:

- ظهور مصطلح ''البديع'' في القرن الثالث للهجرة: بشار ومسلم،
- أقدم الملاحظات وأكثرها تبصراً عن البديع تأتي من الجاحظ الأديب والمعتزلي،
- شعر البديع لا يمكن تحديده بمجرد وجود هذا النمط أو ذاك من الأنواع البلاغية فيه.
- مفهوم جديد لأسلوب البديع على أساس **المذهب الكلامي**،
- ظروف البيئة الثقافية تشير كذلك إلى العلاقة بين ظهور كل من شعر البديع وتفكير المعتزلة.
- دفاع المعتزلة عن الإسلام ضد الرافضية وغلاة الشيعة والزنادقة من خلال مناهج فلسفية،
- انتقال الفكر الجدلي إلى مجال الأدب في أثناء خلافة المأمون والمعتصم والواثق،
- ظهور أبي تمام في تلك الحقبة، كيف ندعم الصلة بين شعر البديع والفكر ذي الطابع الاعتزالي.

ابن المعتز وكتاب البديع:

- كتاب البديع أول محاولة نقدية لتعريف الشعر المحدث،
- تجريد ابن المعتز شعر البديع من صفته الجوهرية المميزة له،
- عدم إدراك ابن المعتز الفرق بين الشعر القديم والشعر الجديد،

- ابن المعتز لا يكشف عن أي تطور تاريخي في تناوله للاستعارة أو في الشعر،
- موقف عبد القاهر الجرجاني في مقابل موقف ابن المعتز،
- عدم تناول ابن المعتز قصائد كاملة في تحليله للأنواع البلاغية،
- عزله الأبيات من سياقها الشعري،
- الفروق الجوهرية بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي من وجهة نظر المؤلفة.

٢. **أخبار أبي تمام للصولي** (١٢١-١٣٢):

- ابن رشيق ونظريته النسبية في القديم والحديث،
- أخبار أبي تمام للصولي ذات أهمية ثلاثية الأبعاد،
- الاتهام بالسرقة ميداناً آخر للمعركة التي كان يتنازع فيها أصحاب أبي تمام وخصومه.

٣. **موازنة الآمدي** (١٣٣-١٧٧):

- تعود أهمية الموازنة إلى عاملين رئيسين،
- لتحقيق الغرض من المناقشة الراهنة تتناول خمسة أقسام من الموازنة بالتحليل،
- السرقة عند أبي تمام،
- أخطاء أبي تمام،
- الآمدي ناقد محافظ ينكر عناصر التفكير الجدلي وتطبيقها الأدبي التي ينبني عليها أسلوب أبي تمام،
- البديع عند أبي تمام،
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،
- ختام.

٤. **وساطة الجرجاني** (١٧٨-١٩٣):

- الأهمية المزدوجة لكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه،
- القدماء والمحدثون عند الجرجاني،
- الجرجاني بين بصيرة نقدية مبدعة واختزال لها في النهاية،
- تناول الجرجاني للبديع،
- تفاوت شعر المحدثين،
- التزمت اللغوي عبر أجيال من النقاد،
- تأثير الآمدي على الجرجاني،
- السرقات الشعرية من منظور الجرجاني،
- الجرجاني يتبنى المنهج النقدي التقليدي بدلاً تدميره.

- خاتمة (١٩٤-١٩٥)

الجزء الثاني

شاعر المديح في بلاط الخلفاء

مقدمة (١٩٨-٢٠٢):

- مكانة الحماسة بين اختيارات الشعر العربي،
- البنية المبدعة للحماسة والدراسات النقدية المعاصرة.

٥. **غلام الزمان: قصيدة مدح إلى الخليفة المأمون (٢٠٢-٢٢٥):**

- أول قصيدة إمبراطورية إسلامية لأبي تمام،
- طبيعة الزمن والواقع والوعي الإنساني من خلال اللعب بالمجرَّدات،
- منهج أبي تمام في التعبير الشعري ضمن شكل القصيدة التقليدي،
- ما يؤخذ على أبي تمام نقد زائف،
- مغزى الإرث البدوي للثقافة العربية،
- بين العالم الغنائي للنسيب في القصيدة والعالم البطولي للمديح الإسلامي،
- الموضوع المركزي للقصيدة،
- الملمح الأبرز في شعر أبي تمام.

٦. **ثمر القتاد: قصيدة مدح إلى أبي سعيد الثغري (٢٢٦-٢٥١):**

- القصيدة تعرض تطوراً فنيًا أكثر عمقاً،
- صعوبة تحديد تاريخ القصيدة،
- استخدام الصورة الشعرية الغنائية للنسيب لوصف مفاهيم الزمن وأفكار التحول في الهوية وغيرها،
- تحويل الفضائل القبلية الجاهلية للتعبير عن القيم الإسلامية والأفكار العباسية،
- القصيدة تعبر عن انتقال ما يعني نوعاً من طقس العبور.

٧. **مدينة بابك في يَدِ الردى: قصيدة مدح في المعتصم بمناسبة أَسْرِ بابك الخُرَّميّ (٢٥٢-٢٨٩):**

- أهمية قصوى في فهمِ التطوُّرِ الذي أصابَ قصائدَ أبي تمام التاريخية-السياسية،
- القصيدة تتخلى عن الشكل التقليدي لصالح طقس التضحية،
- المقارنة بين ما يورده الطبري تأريخيًا وما يعبر عنه أبو تمام رمزيًا وأساطيريًا،
- الصورة الشعرية للحيوان في قسم الرحيل،
- صدع في القصيدة من وجهة نظر أدبية صرف،
- القصيدة، من منظور الإبداع الأدبي وتطور أسلوب أبي تمام الشعري، ذات قيمة كبرى.

٨. بكرٌ فمَا افْتَرَعَتْها كفُّ حادِثةٍ: قصيدة مدح للخليفة المعتصم بمناسبة فتح عمورية (٢٩٠-٣١٧):

- القصيدة الأشهر في ديوان أبي تمام،
- فالعناصر الأدبية والتاريخية مستوعَبة في قصيدة محبوكة ومتماسكة بنيويًا وموضوعاتيًا،
- الروايات التاريخية والاستعارة المهيمنة في القصيدة،
- تحول المعاني الشعرية الحربية للمديح إلى النغمة الغنائية للنسيب،
- الصلة المجازية بين فتح عمورية وغزوة بدر.

٩. وَلَكُمْ تُصاغُ مَحاسِنُ الأشعارِ: قصيدة مدح للخليفة المعتصم بمناسبة إحراق الأفشين (٣١٨-٣٤٠):

- آخر قصيدة لأبي تمام في أمر عظيم من أمور الدولة العباسية،
- من التاريخ الإسلامي إلى عادات العصر الجاهلي،
- المحور المعنوي الذي تدور حوله القصيدة بكليتها،
- الملمح البارز لهذا المديح والموقف السياسي المعاصر،
- الجمع بين العروبة والإسلام.

خاتمة (٣٤١-٣٤٦):

- حرية أبي تمام المتنامية في التعامل مع الصور الشعرية والمكوِّنات البنيوية للقصيدة،
- إدماج الماضي الأدبي والحاضر السياسي في بيان أدبي جديد ومتماسك،
- البنية الطقوسية العميقة والمعاني الشعرية العربية التقليدية في أصولها الشرقية القديمة،
- التقليد الشعري—شكل القصيدة الكلاسيكي وعمود الشعر—بين المعايير وشعرية التراث وإعادة التأويل،
- أدوات أبي تمام بين توسيع مفهوم القصيدة والحرية في نقل أجزائها من مواضعها،
- وعي أبي تمام بحيوية التقليد الشعري ومرونته وملامح هذا الوعي،
- البنية الكلية للقصيدة والإحاطة بعناصر شعرية وأفكار جديدة، فاتت النقاد العرب،
- الانفتاح على القصيدة العربية من اتجاهين.

الجزء الثالث

أبو تمام والمختارات الشعرية العربية

مقدمة (٣٤٩-٣٥٠):

- أهمية ديوان الحماسة بين اختيارات الشعر العربي القديم،
- الحماسة الاختيار الشعري الأول الذي يبنى "على الأبواب"،
- الحماسة والعدد الضخم من الشروح التي قامت عليها.

١٠. عملية الجمع: الحديث النبوي والشعر (٣٥١-٣٦٨):

- الاختيارات الشعرية السابقة على اختيار أبي تمام وكتب الحديث النبوي،
- اختلاف مشكلة جمع الحديث وتدوينه عن جمع الشعر وتدوينه،
- التطورات في طرق الجمع والتدوين للحديث والشعر ودلالة الشكل الأدبي في كلا النمطين،
- دواوين الشعر المرتبة بشكل عام على الرجال وكتب الحديث المبكرة المرتبة أيضاً على الرجال،
- الثقة في جامعي الحديث وجامعي الشعر من اللغويين من شروط قبول كتبهم،
- الانتقال من مادة شعرية شفوية إلى مدونة شعرية كتابية،
- الترتيب حسب الموضوعات 'على الأبواب' ظهر لأول مرة في حماسة أبي تمام،
- وإلى حد ما في الكتب الستة وهي مصنفات الحديث المعروفة والمقبولة عند أهل السنة،
- تغير مبدأ الإثبات من الإسناد إلى الإجماع أن ما نسميه ''إجماع الأمة''،

١١. **الحماسة والإجماع الأدبي (٣٦٩-٣٩٥):**

- الإجماع في مقابل عمود الشعر،
- ديوان الحماسة وشعر البديع،
- إخماد أصوات الشعراء المفردين وتوحيدها في صوت أدبي أكثر تماسكاً وشمولاً،
- رؤية أبي تمام الأدبية والشعرية كانت تَفْضُلُ حرصَه على الدقة التاريخية لنصوص الحماسة،
- التماهي بين ''عمود الشعر'' وبين ''إجماع نقاد الشعر'' والفرق بين ديوان أبي تمام وحماسته،
- الحماسة تعبير عن الإجماع الأدبي للعرب،
- تعديلات على ملاحظات المرزوقي،
- النحل: رثاء تأبط شرًّا،
- طمس اسم الشاعر/أسماء الشعراء
- إدماج النصوص

١٢. **تأليف الحماسة ومفهومها (٣٩٦-٤٠٥):**

- جمع الحماسة،
- بنية الحماسة،
- الحماسة خلاصة وافية لديوان العرب الأكبر،
- اختيارات الشعر، وخصوصاً الحماسة، ودورها في إثبات التقليد الأدبي والإحساس بال''العروبة''،
- مفهوم الحماسة

١٣. **باب الحماسة: الموضوعة والتنويعات (٤٠٦-٤٣٠):**

- الأصل: الشرف والشدّة،
- القطع الشعرية خلاصات أو تنويعات على المعاني المكوّنة لمفهوم للحماسة،

- التدنيس والتطهير،
- الفروع: الصعاليك والعشاق والشّيب،
- الخرف والفتنة
- خاتمة: باب الحماسة

١٤. **علاقات استعارية (٤٣١-٤٤٥):**

- باب المراثي،
- باب النسيب.

١٥. **علاقات ضدية: باب الهجاء (٤٤٦-٤٦٣):**

- الطباق والاستعارة، والتعبير عن نمط من الفكر تتميز به الحماسة في كل مستوياتها،
- القصيدة الوحيدة عن الأب والابنة،
- الهجاء وقلب نظام القيم السائد،
- الطباق على المستوى البلاغي والاستعاري بالإضافة إلى المستوى البنيوي،
- قصيدة أم كبشة،
- دفاع الشاعر المخضرم عمرو بن شأس عن ابنه عرار،
- العلاقة المتداخلة للقصائد والدور المعقد للتفكير الجدلي داخل القصائد أو فيما بينها.

خاتمة [حماسة أبي تمام وحماسة البحتري] (٤٦٤-٤٧٠):

- عقليةُ البحتري الحرفية والذهنية،
- نزوع أبي تمام إلى المفاهيم بعيدة المدى مجازيًّا وجدليًّا،
- حماسة البحتري لا يَسْنِدُها أيُّ مفهومٍ مُوَحَّدٍ لتقليد أدبي يعبِّرُ عن نظام متماسك من القيم.

المؤلفة في سطور:

سوزان بينكني شولتز ستيتكيفيتش

- أستاذ الأدب العربي والأدب المقارن بقسم لغات وحضارات الشرق الأدنى بجامعة إنديانا (بلومنجتون).
- رئيس تحرير **سلسلة دراسات بريل** (هولندا) في أدب الشرق الأوسط منذ ١٩٩٧، ورئيس تحرير **مجلة الأدب العربي** (بريل، ليدن) بين ١٩٩٧و٢٠٠٣. وعضو هيئة تحرير المجلة نفسها منذ ٢٠٠٤.
- حصلت على البكالوريوس في تاريخ الفن من كلية وليزلي (ماسوشيستس، الولايات المتحدة الأمريكية) في ١٩٧٢، والدكتوراه في الأدب العربي من جامعة شيكاغو في ١٩٨١.
- حصلت على كثير من الجوائز ومنح التفوق قبل الدكتوراه وبعدها. كما قامت بزيارات علمية إلى مصر والأردن وسوريا ولبنان وتونس والسعودية والكويت لفترات متفاوتة بين ١٩٧٧ و٢٠٠٧.
- أشرفت على أطروحات للماجستير والدكتوراه لطلاب عرب وآسيويين وغربيين، وشاركت في لجان فحص أطروحات أخرى كذلك، بالإضافة إلى ذلك شاركت في تحكيم كتب ومقالات أكاديمية للنشر في مجلات عربية وغربية.
- نظّمت وترأّسَتْ ندوات عدة عن الأدب العربي ضمن مؤتمرات تعقدها **رابطة دراسات الشرق الأوسط** منذ ١٩٨٧ حتى ٢٠٠٧، **والجمعية الأمريكية الشرقية** منذ ١٩٨٨ حتى ١٩٩٤، وألقت ما يزيد عن سبعين ورقة بحث في مؤتمرات علمية منذ ١٩٧٨حتى٢٠٠٧.
- ترجمتْ عن العربية إلى الإنجليزية عشرات القصائد، كما ترجمت نصوصًا كثيرة من النقد العربي داخل أبحاثها، ولها ترجمة لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري تصدر قريبًا.
- لها أربعة كتب: **أبو تمام وشعرية العصر العباسي** (١٩٩١)، **الصم الخوالد تتكلم: الشعر الجاهلي وشعرية الطقوس** (١٩٩٣). **أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم**، ترجمة بالاشتراك مع حسن البنا عز الدين، (١٩٩٨)، **شعرية الشرعية الإسلامية: الأسطورة، النوع الأدبي والاحتفال في القصيدة العربية الكلاسيكية** (٢٠٠٢). **وهي محررة لكتاب خامس: توجهات جديدة/الشعر العربي والفارسي** (محررة) (١٩٩٤)،) ولكتاب سادس هو: **الشعر والشعرية**.

المترجم فى سطور:

حسن البنا عز الدين

- أستاذ الأدب العربي والنقد الأدبي بكلية الآداب، جامعة الزقازيق، درَّس الأدب العربي في جامعات قطر وصنعاء والملك سعود وروتشستر والجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- من مؤلفاته:

- الطيف والخيال في الشعر العربي القديم (١٩٨٧، ط٣: ١٩٩٣).
- الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي (١٩٨٨، ط٢، ١٩٨٩).
- شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام (١٩٩٣، ط٢، ١٩٩٨).
- الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: ذو الرمة نموذجًا (٢٠٠١)
- مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي: دراسات ومراجعات نقدية (٢٠٠٣).
- الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم (٢٠٠٣)

- له دراسات في دوريات عربية محكمة، بالإضافة إلى مقالات ومراجعات نقدية في الصحافة العربية.
- من ترجماته:

- الشفاهية والكتابية (١٩٩٤، عن والتر أونج ١٩٨٢)؛
- أدب السياسة وسياسة الأدب (١٩٩٨ عن سوزان ستيتكيفيتش).
- صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي (٢٠٠٤ عن ياروسلاف ستيتكيفيتش ١٩٩٣).
- له كذلك مقالات وفصول مترجمة ومنشورة عن أنتوني إيستهوب و فرداسدونك ووالتر أونج وإرك هافلوك.

الإشـراف الفنـى : حسـن كـامـل

يسعى هذا الكتاب إلى إعادة تقييم الجدل الأدبي بين النقاد العرب القدماء حول أبي تمام والبديع. كما تحاول أن تلقي ضوءاً جديداً على إنجاز أبي تمام الشعري في كل من ديوانه وحماسته على السواء. فهذه الدراسة إذن تنظر إلى إنجاز أبي تمام الشعري بما هو "شعر على الشعر" (metapoesis) أو بما هو تفسير للشعر. ذلك أن هذا الشعر كان من ناحية مفتاحاً لفك شفرات التقليد الشعري للبادية الجاهلية أمام الخلفاء العباسيين المسلمين وأفراد حاشيتهم المتحضرين ورعاياهم من أهل المدن، كما كان هو نفسه، من ناحية مقابلة، شفرة جديدة تستوعب الخبرة العربية الإسلامية المعاصرة في الشكل الأدبي القديم؛ أي القصيدة.

تصميم الغلاف: نسرين كحلة